# Искусство КИНО

2 1977


NO AL

# Искусство кино

# 1977

# 2

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
**Орган Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР**



Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

*На 1-й стр. обложки*
А. Степанова и Е. Евстигнеев в фильме «Повесть о неизвестном актере» (режиссер А. Зархи, «Мосфильм»).

*На 2-й стр. обложки*
Рабочий момент и кадр из фильма «Ночь над Андами» («Мосфильм»): режиссер-постановщик Себастьян Аларкон и оператор Кристиан Вальдес; актер Мирча Войническу-Соцки.

*На 4-й стр. обложки*
Майя Коморовска в фильме «Квартальный баланс» (режиссер Кшиштоф Занусси. «Иллюзион», Польша).

## Содержание

ленинской эстетической мысли, указал и тактически разработал все меры, которые могли наилучшим образом способствовать претворению в жизнь ленинского учения о партийности литературы и искусства в новых исторических условиях, когда страна вступила в период развитого социализма и постепенного перехода от социализма к коммунизму.

Жизнь, вся многообразная практика работы в области литературы и искусства социалистического реализма за последующее пятилетие, те успехи, о которых с такой отеческой гордостью и любовью сказал на XXV съезде Леонид Ильич Брежнев, подтвердили правильность, высокую продуктивность научных положений и прогнозов, выдвинутых в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», той генеральной мысли, которая легла в основу этого документа. Суть же этой мысли состоит в указании на критику как на важный ф а к т о р в развитии художественной культуры социализма, как на тот самый рычаг, опираясь на который партия может «увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах» и в то же время обеспечить внимательное отношение к творческим поискам, полное раскрытие индивидуальных особенностей творческих дарований, реальное раскрытие богатств форм и стилей, выработанных на основе метода социалистического реализма, о чем с такой силой и глубиной понимания специфики художественного труда, искусства говорил, касаясь вопросов партийного руководства искусством, в своем докладе на XXIV съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев.

И когда сейчас мы пристально вдумываемся в суть тех глубоких и важных перемен, какие произошли в искусстве и литературе за годы, отмеченные, как вехами, XXIV и XXV съездами Коммунистической партии Советского Союза, когда мы оцениваем то новое, что утвердилось сейчас в разработке производственной темы, темы подвига советского народа в Великой Отечественной войне, темы морали, нравственных исканий, мы не можем не думать также и о роли литературно-художественной критики, сделавшей серьезные, глубокие выводы из Постановления ЦК КПСС, из тех основополагающих мыслей о роли критики в литературно-художественном процессе, которые были впервые с такой полнотой и силой сформулированы на XXIV съезде КПСС.

Ведь как бы взыскательно ни оценивали мы слабости и просчеты, которых еще немало в работе критиков, творческих союзов, редакций газет и журналов, как бы остро мы ни осознавали упущенные критикой возможности и все еще дающую себя знать инерцию старых методов работы, когда рецензии на новые произведения кино, литературы, театра «носят односторонний характер» и то содержат необоснованные комплименты, то приобретают грубо проработочный тон, то сводятся к беглому пересказу содержания фильма или спектакля, — нельзя не заметить главного. Для периода, истекшего после XXIV съезда партии, была, как отметил Л. И. Брежнев, «характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества, в этом есть и доля участия марксистско-ленинской критики. Ее усилия,

ее деятельность были направлены к тому, чтобы связи искусства и литературы с жизнью укреплялись и углублялись, а эстетические критерии, выдвигаемые в процессе оценки новых произведений, поверялись духовным опытом народа, достижениями в строительстве духовной культуры социализма и, следовательно, становились все более высокими, содержательными, приобретали все более научный характер, освобождаясь от претенциозного субъективизма и вкусовщины. И если сейчас партия с удовлетворением констатирует, что в новых произведениях социалистического реализма «все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей» (Л. И. Брежнев), то надо признать, что эти сдвиги и плодотворные перемены были достигнуты при участии критики, сумевшей, хотя и не без просчетов, сделать необходимые выводы из мудрых и научно строго выверенных рекомендаций партии.

ЦК КПСС подчеркнул в своем Постановлении: «Долг критики — глубоко анализировать явления, тенденции, закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии. Литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства».

Сейчас можно с уверенностью констатировать: всеми своими достижениями, всем тем лучшим, чем была ознаменована ее деятельность за истекшее пятилетие, критика обязана тому, что сумела извлечь необходимые творческие уроки из этого призыва партии, увлеченно и страстно осуществляя на практике методологическую программу, сформулированную в Постановлении ЦК. Ведь эта программа исходит не только из глубокого научного анализа современного художественного процесса, но и из глубокого марксистско-ленинского понимания роли общественного назначения критики, специфики ее труда. Постановление ЦК КПСС не только указало на долг критики, но и изнутри, вдумчиво и бережно раскрыло возможности и свойства, ей имманентные, но по ряду причин остававшиеся до последнего времени не до конца реализованными.

Партия указала и на эти причины. В Постановлении «О литературно-художественной критике» было сказано: «Состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. Недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций. Многие статьи, обзоры, рецензии носят поверхностный характер, отличаются невысоким философским и эстетическим уровнем, свидетельствуют о неумении соотносить явления искусства с жизнью. До сих пор в критике проявляются примиренческое отношение к идейному и художественному браку, субъективизм, приятельские и групповые пристрастия. Иногда публикуются и такие материалы, в которых дается неверная картина истории советского и дореволюционного искусства, предвзято оце-

ниваются отдельные художники и произведения. Критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой» культуры и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями».

Всем, кто в той или иной форме сопричастен к работе в области литературно-художественной критики, следует вдумываться и вдумываться в этот поистине замечательный анализ. И, конечно, не только потому, что в нем с исчерпывающей полнотой отражено состояние и уровень критики того периода, когда вырабатывалось Постановление, а потому, что в нем выдвинута программа развития марксистско-ленинской критической мысли, сохраняющая актуальность и сегодня, и на многие годы вперед. Констатируя недостатки в работе критиков, ЦК КПСС в то же самое время выдвинул — в строго систематизированной и целостной концепции — задачи, над решением которых нам всем предстоит еще работать и работать.

Подчеркнем еще раз: всем лучшим, чем вправе гордиться критика (кинокритика в том числе) за последние пять лет, она обязана партии, ее советам, ее глубоким и точным методологическим рекомендациям. Но сколько возможностей, открытых перед критикой Постановлением ЦК, было нами упущено, на скольких направлениях мы сделали еще только самые первые, самые начальные шаги.

Нам, киноведам, это надо сказать с тем большей остротой самокритики, что как раз кино партия уделила в эти годы особенно пристальное внимание, систематически, буквально изо дня в день помогая «важнейшему из искусств» находить путь к сердцам и умам современников, к созданию фильмов, которые, как писал Л. И. Брежнев в своем вошедшем в сокровищницу марксистско-ленинской мысли приветствии коллективу «Мосфильма», будили бы мысль, помогали глубже осознавать смысл нашей эпохи, правдиво показывали бы живые образы наших современников, укрепляли в человеке благородные нравственные начала, необходимые строителям коммунизма.

Мощные импульсы для развития творческой, аналитической мысли, важнейшие ценностные ориентиры, столь обязательные для верного партийного понимания современного кинопроцесса, для оценки новых фильмов во всех видах и жанрах киноискусства дало кинокритике известное Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Оно было принято в том же году, что и Постановление «О литературно-художественной критике», и содержало выводы из решений XXIV съезда КПСС, имевшие методологическое. теоретическое значение не только для кино, а и для всего советского искусства.

Но в первую очередь оно, как и яркие, богатые глубокими мыслями общетеоретического значения приветствия Л. И. Брежнева Международным фестивалям в Москве и Ташкенте, Всесоюзному кинофестивалю в Кишиневе, было обращено к нам, кинематографистам, помогало нам, кинокритикам, вооружало нас, работников киноведческого отряда советского искусствознания. В свете этого факта яснее становится и мера нашей общей

ответственности перед киноискусством и партией, и масштаб сделанного нами, и, главное, того, над чем предстоит самоотверженно и страстно работать в ближайшие годы.

Мы вправе сказать, что за последние пять лет уровень советской кинокритики под влиянием как общих благотворных перемен, происходящих в стране, усиленно решавшей задачи, выдвинутые XXIV съездом КПСС, а теперь вдохновенно приступившей к работе по осуществлению великих предначертаний XXV съезда партии, так и под воздействием тех партийных документов, которые были названы выше, повысился, а ее роль в современном кинопроцессе стала заметнее и целенаправленнее. Однако многие статьи и обзоры, появляющиеся в кинопрессе, в том числе и в нашем журнале, еще носят поверхностный характер, не используют по-настоящему глубоко достижения марксистской философско-социологической мысли. Заметнее стало стремление соотносить явления искусства с жизнью, глубже вдумываться в связи кино с духовным опытом народа, с его трудовыми свершениями и открытиями, но сколько еще в статьях и обзорах такой тематики поверхностных и скороспелых аналогий и сопоставлений и как мало примеров по-настоящему убедительного слияния эстетики и социологии, критики и публицистики. Чаще появляются и стали серьезнее статьи, дискуссии о фильмах, о теоретических проблемах, актуальных для развития киноведения как науки, но как много еще остается теоретических проблем, затронутых, так сказать, только в самом первом прочтении, и как редко дискуссии о современном кинематографе охватывают процесс в целом, поднимаются до осознания направления, в котором движутся те или иные кинематографические жанры и виды, — кинопроцесс в целом. Серьезнее, содержательнее стали рецензии на новые фильмы, но сколько еще печатается (в том числе и в «Искусстве кино») рецензий, где успехи завышаются, а просчеты замалчиваются или только робко обозначаются. Успешно изживается критика групповая, приятельская, но все еще нет-нет, да и появится статья, обязанная своим появлением только капризам вкуса данного критика и никак не выверенная по идейно-художественным ориентирам, общим для всего нашего искусства, не соотнесенная с задачами, выдвинутыми перед нами временем, партией.

Думается, недостатки, свойственные кинокритике сегодня, сказанным не исчерпываются. К указанным можно было бы добавить и некоторые другие (в публикуемых ниже высказываниях киноведов также содержатся размышления над еще не решенными нами задачами). Однако и из сказанного можно сделать вывод: несмотря на все накопленные кинокритикой за истекшее пятилетие достижения или, точнее, — как раз в свете завоеванного ею за это время положительного опыта и делается особенно очевидной глубокая и непреходящая актуальность рекомендаций, содержащихся в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». «Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, — сказано в этом замечательном теоретическом документе партии, — советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам».

Следуя этим теоретическим советам партии, советская кинокритика до-

стигла всего того, что может быть поставлено ей в актив за минувшее пятилетие. Опираясь на советы и указания партии, она пойдет дальше в своем развитии, решая новые, выдвинутые XXV съездом КПСС задачи, стремясь полнее и глубже ответить на запросы времени, следующего по историческим маршрутам, с поистине провидческой точностью прогнозированным в докладе товарища Леонида Ильича Брежнева «Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики».

Впереди у нас большая работа. И мы выполним ее, верные заветам партии, ободренные ее отеческой заботой и поддержкой. Вспомним же вновь строки доклада Леонида Ильича Брежнева, обращенные к каждому из нас: «Советские писатели, художники, композиторы, работники театра, кино, телевидения — все, чей талант и профессиональное умение служат народу, делу коммунизма, заслуживают глубокой благодарности. Мы рады, что все увереннее входит в жизнь молодое поколение нашей творческой интеллигенции. Настоящий талант встречается редко. Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние. Мы хорошо знаем, что художественное слово, переливы красок, выразительность камня, гармония звуков вдохновляют современников и передают потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его треволнениях и свершениях. Пожелаем же деятелям культуры — членам партии и беспартийным — создать новые произведения, достойные нашей истории, нашего настоящего и будущего, нашей партии и народа, нашей великой Родины».

# Поиски и открытия

В связи с пятой годовщиной Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» редакция обратилась к ряду советских киноведов и кинокритиков с просьбой ответить на три вопроса:

1. Какие позитивные сдвиги, происшедшие за минувшее пятилетие в области киноведческой науки и текущей кинокритики, представляются вам наиболее значительными, принципиальными? Какие темы, проблемы были за это время решены?

2. На каких нерешенных вопросах необходимо сосредоточить внимание критиков и киноведов?

3. Ваши личные творческие планы: что сделано и что предстоит сделать в ближайшем будущем?

*Х. Абул-Касымова*

1. Пять лет, прошедшие после Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», принесли заметные сдвиги в развитии киноведения и кинокритики Узбекистана. Повысился идейно-теоретический уровень критических и научных статей, они стали более действенными, содержательными. Анализ, обобщение художественного опыта узбекского кино, отдельных его мастеров, постановка конкретных творческих проблем становится характерной чертой нашей сегодняшней кинокритики. Примечательно, что статьи о кино стали чаще появляться на страницах республиканских журналов. Именно в это пятилетие на узбекском телевидении появилось несколько программ на узбекском языке о киноискусстве, предназначенных и для взрослых и специально для детей — «В мире кино», «Экран документального кино», «Клуб юных любителей кино». Ведут их квалифицированные специалисты — киноведы, режиссеры. Уровень этих бесед довольно высок, они интересны по содержанию. В них речь идет не только об узбекском кино, его мастерах, отдельных фильмах, но и о всем многонациональном советском кино.

Творческая практика современного узбекского кино ставит на повестку дня ряд актуальных проблем, обсуждение которых на страницах печати, в Союзе кинематографистов приносит большую практическую пользу. В этом плане кое-что уже сделано. Так, прошли творческие конференции, посвященные современному герою, музыке в кино... Но ряд назревших вопросов еще ждет своего обсуждения.

В минувшее пятилетие был издан ряд работ, среди которых назову лишь некоторые. Это книги А. Абдуллаева и С. Мухамедова «Пятьдесят лет узбекского кино», Д. Тешабаева «Пути и поиски», «Счастье мастера», М. Мирзамухамедовой «Узбекское детское кино», М. Алиева «Искусство, любимое народом». В вышедших из печати трех томах «Истории советского кино» главы об узбекском кино написаны нашими авторами.

Сейчас можно сказать, что именно в прошедшее пятилетие завершился первоначальный этап развития узбекского киноведения. Освоен пятидесятилетний опыт узбекского кино, написаны научные труды, защищены диссертации, изданы монографии. Изучение истории узбекского кино будет, конечно, продолжаться, но теперь уже не только вширь, а прежде всего вглубь.

2. Художественный процесс выдвигает научные проблемы, которые и стали главными в работе нашего киноведения. Речь идет о создании больших обобщающих трудов, в центре которых должны быть поставлены серьезные теоретические проблемы, скажем, такие, как проблема связи узбекского кино с культурой и искусством всей страны, взаимосвязь и взаимовлияние с кинематографиями других среднеазиатских республик, вопросы традиций и новаторства и т. д. К разработке некоторых из



этих тем уже приступили наши киноведы. Характерной чертой деятельности сектора кино Института искусствознания имени Хамзы в будущем станет создание коллективных трудов по истории узбекского кино и его современной проблематике. В качестве примера назову уже подготовленный сборник статей «Узбекское кино сегодня». Узбекские киноведы, вооруженные марксистско-ленинской методологией, накопили достаточно большой научный опыт и вполне могут справиться с этой задачей. Нет сомнения и в том, что работы наши будут изданы: республиканское издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма охотно печатает литературу о кино.

Сегодня трудно представить развитие мирового прогрессивного кино без опыта Ташкентского международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки. Трудно переоценить и его идеологическое значение, его большой вклад в борьбу за мир, свободу народов и социальный прогресс. Опыт прошедших четырех фестивалей богат и значителен, и он, конечно, должен быть обобщен и изучен. С другой стороны, обстановка, действительность в большинстве стран этих трех континентов не позволяет пока теоретически, научно обобщить опыт развития прогрессивного кино в них: в некоторых молодых, развивающихся странах уже накоплен художественный опыт, но они еще не имеют своих специалистов-киноведов. Кинокритика же в основном занята важной работой по созданию национального кино, пропагандой его достижений, прокатной политикой и т. д. В связи с этим перед советскими киноведами поставлена задача изучения прогрессивного кино «третьего мира». В этом наш интернациональный долг и солидарность с прогрессивными кинематографистами, и это же составляет одно из направлений развития современной советской науки о кино, в частности и прежде всего, киноведов советской Средней Азии. К решению этой важной задачи приступили уже сотрудники Института теории и истории кино Госкино СССР и нашего Института. Сектор кино нашего Института подготовил сборник «Ташкентский международный кинофестиваль», отдельные сотрудники приступили к написанию научных трудов. Одной из важнейших проблем в данном случае является выработка методологических принципов. Думается, большой вклад в этом смысле внесла научная конференция, проведенная в ноябре 1976 года Институтом Госкино СССР совместно с Союзом кинематографистов и Госкино УзССР, которая была посвящена проблеме изучения кино развивающихся стран.

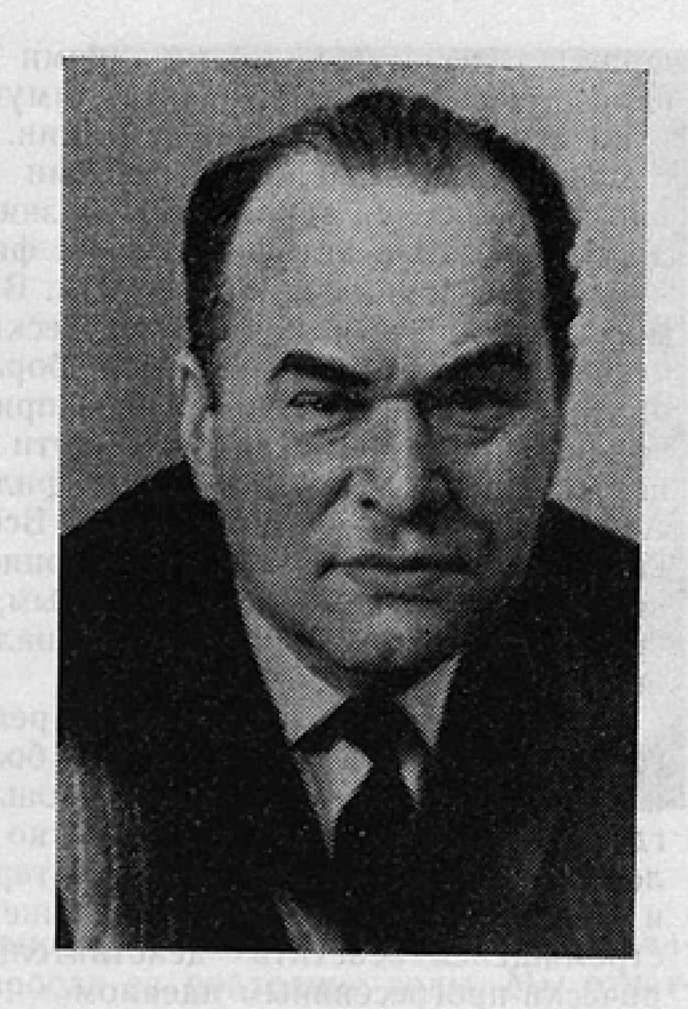
3. Мои личные планы определяются теми направлениями в узбекском киноведении, о которых шла речь выше. Кроме того, в течение ряда лет я занимаюсь вопросами узбекской кинорежиссуры. Написаны монографии о некоторых режиссерах («Наби Ганиев», «Латиф Файзиев», «Юлдаш Агзамов», «Шухрат Аббасов»). Эту работу хочу продолжать. Приступаю к разработке давно интересующей меня темы «Узбекская кинорежиссура», в которой основным, концептуальным началом будет анализ закономерностей становления и развития метода социалистического реализма в узбекском кино.

Многое сделано для того, чтобы претворить в жизнь Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», но впереди — большая и интересная работа, успех которой зависит целиком от нас самих.

*Ташкент*

## *В. Баскаков*

1. Последнее пятилетие было временем плодотворных творческих поисков, углубленных исследований, анализа процессов, которые происходили и в жизни и в киноискусстве. Не только сама кинематография, но и кинокритика и кинотеория стали теперь рассматривать явления с большей мерой глубины. И это мож-



но проследить, читая книги по истории и теории кино, вышедшие в этот период, статьи, напечатанные в «Искусстве кино» и других изданиях.

В системе мероприятий партии, направленных на повышение идейной вооруженности творческих кадров, находится и решение ЦК КПСС об организации головного научно-исследовательского учреждения — Института теории и истории кино Госкино СССР, призванного помогать своими исследованиями практике искусства экрана. Институт, собравший в своих стенах критиков и теоретиков кино всех поколений, за минувший период провел ряд принципиально важных исследований, связанных с задачами, выдвинутыми решением партии о литературно-художественной критике. Назову некоторые из них.

Это определение места киноискусства в системе идеологической борьбы. Недавно в издательстве «Искусство» вышла книга, подготовленная Институтом — «Экран и идеологическая борьба», подытожившая первый этап исследования этой важной проблематики.

Это методологические проблемы нашего искусства. Дискуссия на тему «Социалистический реализм и современный кинопроцесс», в которой приняли участие ведущие критики и кинотеоретики страны, показала и сильные стороны уже проделанной работы — был прочитан ряд содержательных докладов, — и вместе с тем выявила еще не решенные вопросы. Оказалось, например, что за последнее время недостаточно разрабатывались такие коренные для кино проблемы, как проблема народности, массовости искусства. В исследовании проблемы народности кино необходимы совместные усилия киноведов, философов, социологов. Каково сегодня место кино в общественном сознании? Что из себя представляет зрительская аудитория? Какова диалектика отношения кинозрителя и кинохудожника?

Наконец, это актуальный для практики кино вопрос о многообразии искусства. Проведенная в Институте дискуссия по вопросам о жанрах в кино показала, насколько актуальными являются исследования, связанные с многообразием искусства социалистического реализма.

Эти и другие работы критиков и теоретиков кино важны для целостного осознания пути нашего кино как единого непрерывного процесса, для определения принципиальных качеств советского кино как исторического феномена, как закономерно нового этапа мирового художественного развития.

2. Известно, что теория искусства и художественная критика в нашей стране — важное средство глубокого осмысления художественного процесса и воздействия на этот процесс. Я уже касался некоторых теоретических проблем, которые считаю актуальными. Скажу еще об одной проблеме. Это взаимодействие кино и зрителя, сложное взаимодействие, которое необходимо изучать.

Мы не всегда умеем рассматривать теоретические вопросы слитно с реальной практикой кино, общим ходом развития социалистического общества.

В условиях развитого социализма кинематограф, естественно, совершенствует формы художественного выражения и освоения действительности. Весьма актуальными становятся вопросы профессионализма художника, глубокого изучения художественного и изобразительного решения темы, проблемы режиссуры, сценарного мастерства, актерского искусства.

Наша критика за последние годы обрела новые импульсы, статьи и рецензии стали отличаться большей глубиной, развернутостью анализа. Появились новые имена. Но есть еще немало нерешенных вопросов, связанных с положением критика в системе кино. Разумеется, здесь многое зависит от самого критика. Но не только. Важна и атмосфера, в которой развивается его талант, внимание к его творчеству. Выступления острые, принципиальные, заинтересованные должны не только замечаться, но и поддерживаться.

Совещание молодых кинематографистов показало, что у нас еще недостаточно молодых критиков и теоретиков кино, способных решать сложные идейно-творческие задачи. Значит, и здесь еще предстоит многое сделать.

3. Чем бы я хотел заниматься в ближайшее время? Кино и идеология, кино и политика, кино и общественное служение. Мне представляется важным участвовать (вместе с моими коллегами) в разработке вопросов о генезисе и сущности феномена социалистического киноискусства, которое сегодня представляет не только наше кино, но и кино всех стран социалистического содружества. С этой проблемой связана другая — влияние социалистического киноискусства на мировой художественный процесс.

Многие кинематографисты Запада настойчиво ищут альтернативу капитализму и его культуре, ощущая кризисное состояние и бесперспективность этой общественной системы. Этот поиск альтернативы нередко проявляется и в уходе от реальных процессов жизни, и в исследовании психики индивидуума, вырванного из контекста реальных жизненных связей, и в обращении к леворадикальным, псевдореволюционным теориям в самых разных, порой весьма пестрых модификациях. С этим связаны и попытки создать новые теории экранного искусства, противостоящие реализму и его системе. В то же время наиболее прозорливые художники, вставшие на путь серьезного изучения реальных процессов жизни, все отчетливее видят, что подлинная альтернатива буржуазному искусству — не уход в глубины психики, не анархический бунт и «сексуальная революция», а отражение языком кино реальных процессов действительности. Ряд художников, долгое время находившихся под влиянием теории элитарности искусства, стали понимать, что их философские постулаты вошли в противоречие со временем — временем обострения классовой борьбы, углубления кризиса капиталистической системы. Создалась новая духовная ситуация, которая активно влияет и на содержание и на форму искусства.

Поиски альтернативы буржуазному сознанию ведут многих художников к гуманизму и реализму — и это весьма симптоматично. Мне представляется важным пристально изучать эти явления для того, чтобы осмыслить те сложные повороты, которые могут быть у художников большого дарования, и для того, чтобы видеть, как, освобождаясь от идеалистической философии, они приходят к гуманизму и реализму. Такого рода повороты можно наблюдать в творчестве Куросавы, Феллини. Антониони. Эти художники, каждый по-разному, с разной степенью понимания задач искусства, в последних своих фильмах сделали большой шаг в сторону познания и отражения реальных процессов действительности. Следует отметить общее укрепление позиций критического реализма в кино капиталистических стран, которое происходит на фоне поощряемого монополистическими кинокомпаниями расширения производства фильмов антикоммунистической и антигуманистической ориентации. Но наряду с разного рода фальсификациями и деформациями антифашистской темы развивается традиция подлинно антифашистских фильмов с углубленным социальным анализом. В ряде фильмов, созданных в капиталистических странах, ставятся проблемы классовой борьбы — это явление принципиально новое и принципиально важное. На магистральные пути передового искусства выходят некоторые фильмы Азии, Африки и Латинской Америки. Все эти явления связаны с развитием революционного процесса в мире, с непосредственным, а иногда опосредованным влиянием социалистического искусства.

Искусство социалистического реализма сегодня обретает в мире гораздо большую силу и авторитет, чем в недавнем прошлом. И там, где совсем недавно это искусство отбрасывалось с порога, сегодня растет интерес к теории и практике социалистической кинематографии, стремящейся осветить действительность исторически-прогрессивным идеалом.

«Социализм уже сегодня оказывает огромное воздействие на мысли и чувства сотен миллионов людей на земле, — указывалось в Отчетном докладе XXV съезду КПСС. — А завтрашний день, несомненно, даст новые свидетельства безграничных возможностей социализма, его исторического превосходства над капитализмом»[1].

Идет, неуклонно идет по планете нарастающий, многообразный по формам мировой революционный процесс. Многообразные достижения искусства стран социалистического содружества, поворот многих художников капиталистических стран к реализму и подлинному гуманизму — одно из проявлений этого неудержимого процесса.

Совершенно ясно, что мы обязаны внимательно, глубоко и смело изучать все эти явления.

*В. Ждан*

1. Присматриваясь к качественным особенностям кинематографического процесса 70-х годов, явственно ощущаешь, что роль нашего киноведения и кинокритики в анализе и осмыс-

[1] Материалы XXV съезда КПСС. М., Политиздат, 1976, стр. 10.



лении закономерностей этого процесса значительно возросла за последние годы. Мы отчетливо наблюдаем оживление критической мысли, ее жанрово-стилевое многообразие, общественную весомость, повышение эстетического, идейно-теоретического уровня. Заметны и достижения в области теории кино, укрепление ее связей с теорией других видов искусств, их взаимообогащение. Трудно, разумеется, в кратком ответе привести наглядные примеры или конкретные доказательства — ибо речь идет о сложном и многомерном процессе, о котором в Постановлении ЦК нашей партии сказано как о необходимости «сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам».

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» — это вдохновляющая программа, под плодотворным влиянием которой киноведение (в широком смысле этого слова) все больше становится неотъемлемой частью современной практики киноискусства, с ее неустанными художественными поисками, многообразием форм, творческих индивидуальностей.

Для теории и практики нашего искусства Постановление имело широкое методологическое значение, ибо речь шла о роли критики как идейно-теоретического начала в творческом процессе, о ее роли в формировании художественного мастерства.

Однако если говорить не только об осмыслении особенностей современного кинематографического процесса, но и о влиянии критики на этот процесс, то мне кажется, что она еще недостаточно авторитетна для творческой практики и решаемых ею многогранных творческих задач. При всех несомненных успехах кинотеории, положительных сдвигах, следует признать, что она не в полной мере использует те благоприятные возможности, которые созданы для ее развития Постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и основополагающими положениями, содержащимися в докладе Л. И. Брежнева на XXV съезде КПСС.

Советский кинематограф на всем своем историческом пути показал, что разнообразие форм и индивидуальных стилей является одной из качественных особенностей нового искусства, искусства социалистического реализма. Эти особенности киноискусства убедительно были исследованы во многих работах наших киноведов, посвященных истории советского кино, истории кинематографического процесса прошлых лет. Многие фильмы, созданные советскими кинематографистами в 20-е, 30-е и 40-е годы, мы справедливо продолжаем считать образцами социалистического реализма. Но то, что ныне рождается в советском многонациональном кинематографе, во многом отличается от того, что создавалось в годы послеоктябрьские или довоенные. Панорама стилевых и жанровых течений значительно усложнилась. Изменилась и эстетическая палитра, ее возможности и средства художественного познания.

2. Перед критикой сегодня — качественно новые черты эстетики социалистического реализма, которой прежде всего присущи широта стилистических и жанровых исканий, свобода композиции, сочетание документальности и ассоциативной образности, смелое использование временных пластов, масштабность мышления и изображения.

Проблематика эта требует глубокого и конкретного обобщения и для теории и истории кино, и для зрителя, и, главное, для современной творческой практики.

К сожалению, наша критика еще не позволяет практике кинематографа видеть себя как бы в зеркале, обстоятельно и глубоко видеть свои достижения и неудачи, а порой видеть и неточность ведущихся поисков и невнятность языка некоторых картин.

До сих пор остаются во многом неисследованными и реальные процессы развития социалистического реализма в кино как метода и как направления.

Есть и другие темы или проблемы, которые подчас остаются в тени. Это прежде всего животрепещущие проблемы профессионального мастерства (мастерства кинорежиссуры, сценариста, оператора, актера), неотделимые от

стилевых и жанровых течений, от новаторства содержания и формы в современном киноискусстве. В разработке их особенно нуждается наша творческая молодежь, которая сегодня жадно тянется к теории, к теории профессионального мастерства. Немаловажное значение для нее приобретает и рассмотрение актуальных проблем синтеза и взаимодействия жанров, особенностей национальных форм и их соотношения с интернациональным.

В наших научно-исследовательских работах наметился известный крен в сторону исследований философско-социологических, историко-общетеоретических, которые недостаточно опираются на анализ живого, динамического процесса жизни современного кинематографа и носят зачастую несколько абстрактный, точнее, внутритеоретический, а порой и схоластический характер.

Издаваемая литература по кино в большинстве своем обращается к искусствоведам, кинозрителям, но очень мало к кинематографистам-практикам, не всегда отвечает их насущным эстетическим запросам.

Многое уже, конечно, предпринято для решения всех этих творческих проблем и в Институте теории и истории кино и на кафедрах ВГИКа.

Кафедрами ВГИКа готовятся к изданию учебные пособия или учебники по мастерству: «Основы кинорежиссуры», «Сценарное мастерство», «Мастерство кинооператора», «Искусство киноактера» и «Мастерство художника». Закончено трехтомное собрание сочинений Всеволода Пудовкина, совместно с Институтом теории и истории кино продолжается работа над подготовкой к изданию творческого и педагогического наследия братьев Г. и С. Васильевых и Михаила Ромма.

Кафедра киноведения завершает работу по истории теории советского кино и третий том по истории зарубежного кино (о киноискусстве социалистических стран). Кафедры общественных наук ведут работу над исследованиями: «Роль КПСС в становлении советской кинематографии» и «Роль кино в коммунистическом воспитании молодежи».

Есть еще один вопрос, вызывающий нашу серьезную озабоченность,— это вопрос о молодом пополнении кадров кинокритики. И здесь сказалась плодотворная роль Постановления ЦК КПСС, предусматривающего ряд конкретных мер в этом направлении. За истекшие годы были пересмотрены, уточнены и теоретически обогащены учебные программы подготовки киноведов и кинокритиков. Введены новые курсы «Мастерство кинокритика» и «Методология художественной критики». К ведению курсов кинокритики (наряду с основателями киноведческого факультета докторами искусствоведения Н. Лебедевым, Р. Юреневым, С. Комаровым) привлечены виднейшие теоретики и критики — Е. Сурков, В. Баскаков, Г. Капралов, А. Новогрудский.

Немаловажное значение для профессиональной подготовки киноведа-критика приобретают издаваемые в институте сборники молодых кинокритиков, где публикуются лучшие киноведческие работы студентов. Важной формой повышения квалификации молодого критика стал в настоящее время постоянно действующий семинар кинокритиков, организованный Союзом кинематографистов для молодых киноведов.

Важно было бы также расширить специальную практику киноведа-критика в форме стажерства по окончании института в сценарных отделах студий и кинематографических изданиях.

Недавнее Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» сильно и страстно сказало нам, что в жизни каждого искусства нет вопроса более насущного, как воспитание творческой смены, профессиональное воспитание молодого художника. В этом Постановлении мы ощущаем не только внимание и заботу, но и доверие к нашей творческой молодежи. Это доверие и окрыляет и обязывает, повышает ответственность и молодежи и ее наставников.

В Постановлении прежде всего заостряется внимание на дальнейшем улучшении учебно-воспитательной работы, на активном формировании у студентов марксистско-ленинского мировоззрения, на глубоком овладении ими профессиональным мастерством. Обращается также внимание на то, что к преподаванию специальных предметов и общественных дисциплин недостаточно привлекаются высококвалифицированные педагоги, способные вести обучение мастерству в органическом единстве с воспитанием высоких идейных и нравственных качеств, пробуждать общественно-политическую активность, постоянно укреплять и разнообразить связи студентов с жизнью.

Речь, следовательно, идет и о правильном подборе и об идейном росте кадров преподавателей, о повышении их деловой и педагогической квалификации. Пока во ВГИКе далеко не все эти вопросы решены.

Мы за то, чтобы наша молодежь дерзала, утверждала свое оригинальное кинематографическое видение, говорила свое новое, принципиальное слово в исследовании явлений жизни и искусства. Но высшая школа обязана, как сказано в Постановлении, «направлять развитие талантов по творчески перспективному пути».

А этот *перспективный путь*, требует от воспитателя-наставника и высоких зна-

ний, и глубокого понимания современного идейно-художественного процесса, и высокого педагогического авторитета. Опыт опытом, а время требует серьезных поправок, свежих творческих сил, нового педагогического умения и мастерства, ибо качественно усложнился сам кинематографический процесс, а с ним и требования, предъявляемые нашим временем к искусству. Здесь нужны общие, совместные усилия кафедр творческих и общественных наук. Ведь именно общественно-политические и эстетические курсы призваны помочь студенту правильно разобраться в сложных вопросах современной жизни искусства, в той острой идейной борьбе, которая идет в сегодняшнем мире. Именно они призваны мировоззренчески укреплять позицию, с которой он, еще студент, начинающий художник, литератор или критик, сможет наиболее верно, с позиции самого передового научного мировоззрения — марксизма-ленинизма — подойти к решению конкретных творческих задач. Именно здесь рождается и формируется художественный вкус, творческие пристрастия, идейная убежденность, начинает складываться творческая личность художника, писателя, критика.

Формирование мировоззрения составляет сегодня органическую часть профессиональной подготовки, органическую часть профессиональной зрелости молодого художника. В этом направлении нашими кафедрами философии и научного коммунизма, истории КПСС и политэкономии совместно с профессионально-творческими кафедрами сделаны еще только первые шаги (совместные заседания, обсуждения творческих заявок, курсовых и дипломных работ, учебных программ). За последнее время программы общественных наук значительно приближены к творческому профилю факультетов, введена обязательная общественно-политическая практика студентов. Но было бы наивным считать, что воспитание идейной убежденности — это, мол, дело только кафедр общественных наук. В единстве знаний и убеждений многое, очень многое зависит от мастера, творческого руководителя курса или мастерской. Его роль решающая и завершающая в формировании идейно-творческой убежденности молодого художника.

3. И, наконец, завершающий вопрос анкеты — вопрос личный. Закончил работу над книгой «Эстетика фильма», в которой развиваются теоретические положения, намеченные в ранней работе «Введение в эстетику фильма», вышедшей в 1973 году. В новой работе основные проблемы теории и практики современного киноискусства рассматриваются соотносительно с общими проблемами современной эстетики (идейно-художественная целостность фильма, специфика содержания и формы в кинообразе, природа кинематографического синтеза и средства кинематографической условности, взаимовлияние и взаимодействие кино с другими видами искусств). Особое внимание в книге уделяется эволюции киновыразительности и критике различных псевдотеорий современного модернизма. Задумано новое исследование «О стилевых процессах в современном киноискусстве».

И рядом — повседневная ректорская работа в коллективе выдающихся педагогов и мастеров советского кино. Здесь тот же живой, творческий процесс, по-своему сложный и тонкий, единый и неделимый, как неделимо обучение и воспитание, включающий в себя и опыт прошлого и первые шаги в будущее нашего искусства.

*А. Караганов*

1. Кинокритика заметно активизировалась на очень важных направлениях своей работы. С бóльшим вниманием, чем раньше, исследуются взаимодействия «предмета изображения» и художественной структуры фильма. Активно поддерживаются фильмы, в которых производственная тема обретает новые качества; одновременно публикуются острые и содержательные статьи о поражениях или только половинчатых победах кинематографа на этом направлении, статьи, предостерегающие против самоповторения, против обезличенного, нетворческого подхода к теме, которая имеет поистине принципиальное значение для нашего кинематографа.

В статьях о новых советских фильмах внимательно анализируются взаимосвязи социальных и нравственных, духовных и эмоциональных начал и свойств человеческих характеров. Это придает новую глубину критическому разговору о фильмах как на производственную тему, так и о тех, что по главному драматургическому ходу посвящены теме морали и нравственных исканий.

В кинокритику приходят новые молодые специалисты, чьи первые выступления многообещающи. Вспомним такие имена, как В. Туровский, Н. Зархи, Г. Прожико, Т. Мамаладзе, Т. Иенсен, Л. Карахан.

Постепенно возрождается заглохнувшая было традиция участия самих мастеров экрана в развитии кинокритики и кинотеории. Рядом с книгами или статьями наших корифе-



ев — С. Герасимова, С. Юткевича, И. Хейфица, Л. Трауберга, В. Шкловского — появляются журнальные выступления А. Михалкова-Кончаловского, Н. Мащенко, Т. Океева, Р. Батырова, Р. Чхеидзе, Х. Нарлиева, А. Хамраева, вносящие весьма существенные элементы в развитие кинематографической мысли.

2. Среди все еще многих недостатков и нерешенных проблем кинокритики хочу выделить одну — в современных условиях она, с моей точки зрения, приобретает особую важность. Кинокритики часто пишут о фильмах, не учитывая того, как эти фильмы смотрятся, какой фактический «урожай» мыслей и чувств собирают они в зрительской аудитории. Если фильм хорош, то получается, что он сам по себе хорош — без зрителя; слабые фильмы типа «Есении», имеющие зрительский успех, оцениваются чаще всего фельетонно, без попыток, даже самых малых, понять механику успеха, чтобы и в этом случае извлечь полезные уроки для серьезного кинематографа.

Кинокритика мало занимается проблемами современного движения жанров кино, его влиянием на взаимоотношения кино и зрителя. Пожалуй, только недавняя статья Ю. Ханютина, опубликованная в журнале «Искусство кино» (1976, № 10), ставит эту проблему серьезно, с плодотворными углублениями в кинематографический процесс.

Конечные результаты кинематографического творчества, производства и проката требуют, мне кажется, более внимательного отношения критики.

3. Заканчиваю книгу о советском кино, которая выросла из статьи о режиссуре, опубликованной в свое время в журнале «Искусство кино». В ней кино рассматривается на пересечении духовного и эмоционального развития зрительской аудитории, социологических и психологических аспектов восприятия фильма, перемен в самом искусстве экрана.

На очереди — работа над вступительной статьей к собранию сочинений М. И. Ромма.

*А. Красинский*

1. Современное киноведение стало более аналитичным, проблемным, оно решительно уходит от описательности. За последние годы вышло несколько книг по теории кино. Созданы интересные монографии о мастерах, внесших значительный вклад в развитие советского киноискусства. Изданы сборники, в которых освещаются насущные проблемы киноискусства наших дней. Среди последних хочется назвать вышедшие совсем недавно сборники «Экран и идеологическая борьба», «Проблемы современного кино». Немало интересных, глубоких статей принадлежит текущей кинокритике в прессе и, конечно же, в кинематографических журналах. Появилось немало новых имен талантливых исследователей кино.

Постановление — это хочется подчеркнуть особо — стимулировало расширение киноведческого дела в республиках. Уходят в прошлое те времена, когда занятие киноведением было уделом «неорганизованных одиночек». Киноведение в республиках выросло, укрепилось, приобрело опыт. Красноречивое свидетельство тому — книги, их вышло немало, гораздо больше, чем в прежние годы. Приведу пример, мне близкий. Белорусские киноведы издали за этот период более десятка книг, больших и малых, посвященных как истории, так и отдельным проблемам творческой жизни киноискусства республики. То есть за последнее пятилетие выпущено книг больше, чем за все прошедшие годы. Заслуживает всяческого одобрения инициатива издательства «Искусство», приступившего к более активному изданию книг, освещающих развитие кинематографа союзных республик.

К большим событиям в киноведении следует отнести создание Института теории и истории кино в Москве, одной из важных задач которого является координация киноведческих исследований в стране.



Короче говоря, успехи киноведения и кинокритики за последние пять лет более чем очевидны. Изучение истории многонационального советского киноискусства, процессов его современного развития сегодня ведется во всех республиках нашей страны.

2. Пока остается неизжитой так называемая комплиментарная критика. Некоторые фильмы критикой незаслуженно захваливаются. Просматривая прессу, вы можете встретить немало рецензий и статей, в которых высокая оценка тому или иному фильму выносится только на основании важности, актуальности темы. В подобных случаях весьма низкий художественный уровень фильма не принимается в расчет. Эта негодная практика не идет на пользу делу. Она дезорганизует кинематографистов, особенно молодых, служит серьезной помехой в выработке подлинных критериев при оценке фильмов. Определить коэффициент влияния критики на кинопроцесс, как известно, дело трудное. Однако нет никакого сомнения в том, что созданием многих «важных» по теме, но плоских, беспомощных в художественном отношении фильмов, мы обязаны подобной критике. Именно она, эта критика, открывает шлюзы перед посредственностью, которая умеет «откликаться», но не способна «воплощать».

Иногда в фокусе внимания критики почему-то вдруг оказываются фильмы, не представляющие большой общественной значимости, не имеющие принципиального значения для развития киноискусства. Один из примеров — «Свой среди чужих, чужой среди своих», получивший самую широкую прессу.

Толкуя об отдельных новациях формального характера в такого рода фильмах, нам вряд ли стоит забывать исторический опыт нашего кино, опыт создания советской киноклассики. Новые жанровые и стилистические решения в этих кинопроизведениях были связаны с открытием нового содержания.

Как это ни парадоксально, далеко не все мы достаточно хорошо знаем современное кино (хотя мы и киноведы), а значит и слабовато ориентируемся в том, какие процессы происходят в кино сегодня, я подчеркиваю — не вчера, а сегодня. Не потому ли у нас не всегда получаются дискуссии, касающиеся актуальных проблем киноискусства. Не секрет, что наши киноведческие конференции, симпозиумы зачастую носят, так сказать, академический характер, их проблематика слабо смыкается с практическими задачами современного киноискусства. Мы порою блистаем эрудицией и оттачиваем свое ораторское мастерство, опираясь главным образом на классические примеры, скажем, на «Броненосца «Потемкин» и «Чапаева»...

Искусство, которому мы служим и с которым связали свою судьбу, — молодое. Его «далекое» прошлое, в сущности, не является далеким, имеет непосредственное отношение к дню сегодняшнему. И поэтому понятно наше постоянное обращение к опыту классиков кино. Оно необходимо. Здесь двух мнений быть не может. Но... всегда ли пристальный интерес к классике сочетается у нас со столь же пристальным интересом к современному кинопроцессу?..

В критике, например, оказалась «бесхозной» такая важная область кинематографии, как фильмы, снятые по заказу телевидения. Рецензии на эти картины чрезвычайно редки, особенно в общей прессе. А телезрителей, как известно, гораздо больше, чем кинозрителей. И даже те картины, которые проваливаются в кинотеатрах, на телевидении не проваливаются — доставка на дом обеспечивает им зрителя. Значит, кинокритика не имеет права обходить вниманием эти фильмы, здесь у нее широкое поле деятельности.

Еще слабо исследуется столь обширная проблема, как «кино и зритель». Правда, социологические исследования за прошедшее пятилетие значительно расширились. Это не может не радовать. Выводы, рекомендации киноведов-социологов крайне нужны: они имеют не только, так сказать, прикладное значение — для использования работниками кинопроката. Они нужны киностудиям, тем, кто трудится над созданием фильмов. Более того, они необ-

ходимы для выработки более точных ориентиров в решении идеологических задач киноискусства.

Пока же, за редким исключением, социологические исследования проводятся (если проводятся!) «на уровне самодеятельности» мало подготовленных людей. А откуда брать специалистов? Где готовить? Эти вопросы требуют решения.

Иногда приходится сталкиваться с такой точкой зрения, что, дескать, готовить много киноведов нет необходимости, так как сфера приложения их сил ограничена. Досадное заблуждение! Люди с киноведческим образованием нужны не только киностудиям и НИИ кинематографического профиля, в них нуждаются кинопрокат, редакции газет, учреждения культуры; нужны преподаватели с киноведческим образованием. Не стоило бы подумать в связи с этим о расширении приема на киноведческий факультет ВГИКа?

Круг забот киноведов не должен ограничиваться только сочинением книжек и статей. Это очень многогранная профессия. Она обязывает принимать самое активное участие в творческой жизни киноискусства. Перефразируя известное изречение, скажу: ситуация, когда критик (киновед) пописывает, а зритель или кинаработник почитывает, нас не должна устраивать. Участие киноведческих сил во всех делах и заботах кинематографа — необходимое условие успешного развития киноведения.

3. За последнее время занимаюсь исследованием такой, на мой взгляд, важной для нынешнего этапа развития киноискусства проблемы, как взаимообогащение игрового и документального кино.

*Минск*

## *В. Кудин*



1. В условиях сложной идеологической борьбы, когда возрастает роль художественной культуры в духовном воспитании людей, формировании их убеждений, Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» стало этапным в выработке программы дальнейшего развития теории и практики искусства социалистического реализма.

Жизнь современного общества характеризуется огромным динамизмом во всех сферах деятельности и взаимоотношений людей. Много нового в осмыслении многообразия явлений действительности рождено в литературе и искусстве. В литературу, кинематограф, театр, живопись пришло поколение молодых мастеров, выросших в иных жизненных условиях, чем старшие товарищи. Сегодняшнее советское искусство ярко демонстрирует поиск молодых художников, смело вторгающихся в жизнь, активно воспроизводящих существенное в современности и современниках. Осмыслить эти процессы, поддержать подлинно новое в этих поисках, откровенно сказать о просчетах и ошибках, помочь молодым талантам их преодолеть и призвана литературно-художественная критика.

Чтобы выполнить высокую миссию «движущейся эстетики», художественная критика сама должна обладать мастерством, глубоким пониманием происходящих в жизни процессов, чутким отношением к таланту.

Особая роль в этом принадлежит кинокритике. Ведь речь идет о необходимости анализа многообразных явлений современного киноискусства, играющего огромную роль в духовной жизни людей планеты; искусства, аудитория которого измеряется миллиардами зрителей.

Прошедшие после принятия Постановления ЦК КПСС годы были принципиально важными для кинотеории и потому еще, что в 1972 году вышло специальное Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». За эти годы созданы книги по истории кино многих братских республик. Именно осмысление процесса развития советского кино дает стимул для улучшения и совершенствования и теоретических исследований. Известна истина, что без истории предмета не может быть успешной и

его теория. Советское киноведение за эти годы дало читателю ряд книг по отдельным проблемам мирового кинематографа, о взаимосвязи кино с другими видами искусства, с современным научно-техническим прогрессом. (Здесь следует отметить книги В. Ждана «Введение в эстетику фильма», С. Гинзбурга «Очерки теории кино», В. Баскакова «Экран и время», А. Караганова «Киноискусство в борьбе идей», Е. Габриловича «Четыре четверти» и ряд других.)

Сделано за это время немало и украинскими киноведами. Вышли книги И. Корниенко по истории кино, Б. Буряка о проблеме героя в условиях научно-технической революции, С. Бесклубенко о телевизионном кино. За эти годы украинские киноведы издали ряд коллективных монографий, среди которых такие существенные, как «Человек и кино», «Проблемы киноискусства социалистического реализма». Вышли исследования о творчестве отдельных украинских режиссеров, о документальном и историческом фильме, о критике буржуазного кинематографа (их авторы — молодые исследователи Л. Погрибная, В. Авксентьева, В. Слободян, Н. Капельгородская, С. Зинич, Ю. Косач и др.).

Следует отметить значительное улучшение в деле публикации кинорецензий в периодической печати. Союз кинематографистов Украины совместно с Союзом журналистов Украины, начиная с 1972 года, регулярно проводят конкурсы на лучшую кинорецензию на страницах областных и республиканских газет, в комсомольской печати. Для повышения уровня кинорецензий, профессионального мастерства журналистов, пишущих о кино, раз в два года проводится творческий семинар «Кино и пресса». Уже проведено два таких семинара, на которых подводятся итоги конкурса, анализируются публикуемые в газетах рецензии, читаются обзорные лекции, просматриваются фильмы. Проведение третьего семинара намечено на начало 1977 года и приурочено к пятилетию со дня выхода Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

Важное значение имеет Постановление ЦК КПСС в деле подготовки и воспитания кадров молодых кинокритиков.

Секция критики, теории и истории кино Союза кинематографистов Украины постоянно привлекает к своей работе студентов киноведческого факультета, будущих журналистов. Они принимают участие в обсуждении новых фильмов, теоретических работ старших товарищей.

Для более глубокого овладения профессиональными знаниями в рамках секции созданы группы кинокритиков и киноведов, исследующих отдельные жанры киноискусства. Секция насчитывает около ста молодых кинокритиков и киноведов, входящих в ее актив. Сейчас, после опубликования Постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», разработан ряд конкретных мероприятий по совершенствованию всей работы с молодыми киноведами.

Анализируя прошедшие после выхода в свет Постановления ЦК КПСС годы, необходимо подчеркнуть также повышение теоретического уровня публикуемых книг и больших журнальных статей по теории кино.

Безусловно, то положительное, что сделано в киноведении и кинокритике,— только первые шаги на путях решения важных проблем, поставленных ЦК нашей партии в области художественной критики.

2. И сегодня имеется немало пробелов в киноведении, художественном анализе практики кинопроцесса.

Среди нерешенного следует выделить такие проблемы.

До сих пор нет глубоких исследований по теории социалистического реализма в кино. Нет необходимости доказывать, как важны такие работы для творцов фильмов, для многих прогрессивных мастеров киномира.

Завоевания литературы и искусства социалистического реализма неоспоримы, их благотворное воздействие давно ощущается в творчестве многих прогрессивных писателей, режиссеров, актеров мира. Между тем достаточно предметного, выпуклого отражения все это в нашем киноведении пока еще не находит.

Ждет своего решения выдвинутое Постановлением ЦК КПСС положение о необходимости тщательного анализа всей художественной практики. До сих пор многие фильмы остаются вне поля критического анализа. Особенно важно не оставлять вне рецензирования и тщательного разбора ни одной первой картины молодых авторов.

Если удачные или мало-мальски заметные художественные дебюты привлекают внимание критики, то неудачи разве что служат поводом для упоминания в обзорных статьях. А ведь неудача художника не только предлог для ее констатации, она может стать фактом серьезных раздумий, анализа причин, которые в свою очередь многое могут дать самому художнику.

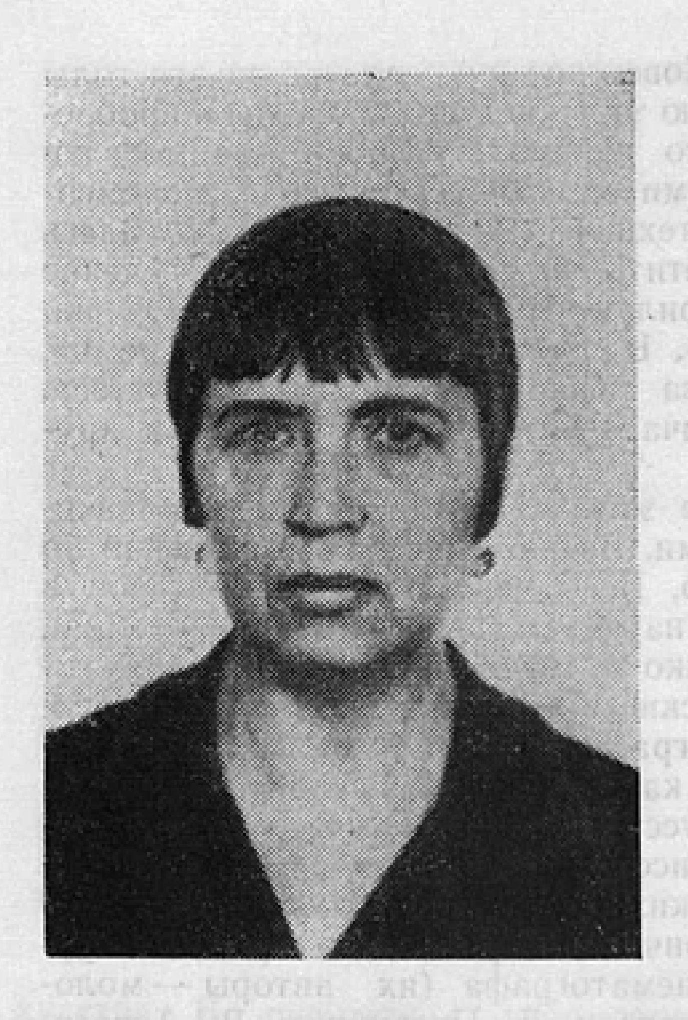
Скажем, сколько ругали фильм «Зайчик» Л. Быкова, но почти никто из писавших об этом фильме, не разглядел тех самобытных зерен в режиссерском таланте Леонида Быкова, которые сегодня проросли в таких замечательных его фильмах, как «В бой идут одни «старики» и новая, недавно завершенная им картина «Аты-баты, шли солдаты...». К сожалению, пример этот неединичен.

Расширение культурных связей с другими странами приводит к увеличению количества демонстрируемых на наших экранах зарубежных фильмов. Фильмов, которые, естественно, воспроизводят иные условия жизни, иной характер общественных отношений, в которых действуют киногерои. Многое в них нашим массовым зрителем воспринимается совсем иначе, чем говорит сам фильм. Именно здесь необходимы умное слово кинокритика, его глубокий социальный, общественный и классовый анализ происходящего в фильме.

Детальнее необходимо анализировать закономерности кинопроцесса стран социалистического содружества, раскрывать многообразие проявлений интернационального и национального в кино.

3. Мною завершено небольшое исследование по истории киноискусства Советской Украины. Продолжаю работу над монографией «Проблемы социалистического реализма в киноискусстве и идеологическая борьба».

*Киев*



## *Я. Маркулан*

1. Однозначный ответ на первый вопрос будет неверным, ибо существуют области в нашем киноведении, которые значительно шагнули вперед за последнее пятилетие, и те, которые, на мой взгляд, развивались медленно и недостаточно. Оговорюсь сразу, что деление киноведения на теорию, историю и критику — условно, ибо живой процесс включает в себя все эти сферы, они взаимодействуют, взаимно обогащаются, по сути — невозможны друг без друга. Но для ясности и наглядности сохраним деление на три названные сферы. Так вот, по моему мнению, наибольших успехов добилась критика. Она стала оперативней, основательней, объективней и, главное, более близкой к художественному процессу и к самой жизни. Еще совсем недавно социология казалась чужой и ненужной в кинокритике. Сказывалась, с одной стороны, боязнь рецидивов «вульгарной социологии», с другой — неумение пользоваться методологией современной науки. Поначалу отдельно существовала прикладная социология, энтузиасты которой проводили опросы, анкетирование, выявляя вкусы, потребности зрителя, его оценки, механизмы влияний. Появились отдельные публикации, в которых содержались порой интересные результаты. Так, например, ежегодное анкетирование, проводимое журналом «Советский экран», в результате которого определялись наиболее и наименее признанные зрителями ленты, рисовало любопытную картину кассовых успехов и неуспехов года. Правда, эти анкеты не давали и не могли дать картины состояния нашего кинематографа, политики кинопроката, эстетического уровня экрана. Но даже это ограниченное социологическое исследование подтолкнуло нашу критику к необходимости анализа устойчивых зрительских симпатий. Все больше стало появляться статей, анализирующих успех определенных (главным образом, развлекательных) жанров, потребность зрителя в приключенческом фильме, мелодраме, музыкальных и комедийных произведениях. Многие статьи такого рода выполняли воспитательную функцию, боролись с пошлостью, ничтожеством содержания, спекуляцией на низменных вкусах и, наоборот, пропагандировали лучшие образцы «развлекательного кино», сочетавшего в себе увлекательность, зрелищность и полезное содержание.

Уровень рецензий (особенно в наших немногочисленных специализированных журналах) вырос не только за счет социологии, но и за счет более точных профессиональных оценочных критериев, изучения психологии творчества и психологии восприятия, знания законов кинематографа. Мы еще далеки от идеала, порой наши рецензии еще недостаточно объективны, избыточно многословны и безлики, а кри-

тические дискуссии о некоторых фильмах дискуссии лишь по названию; спор сводится подчас или к частностям, или же к общим фразам «о содержании». Мне кажется, мало приблизили нас к истине споры вокруг «Романса о влюбленных», «Звезды пленительного счастья», «Рабы любви», серии фильмов о Чешкове и его единомышленниках и т. д. Беда в том, что эти фильмы рассматривались изолированно от общего кинематографического процесса, вне их связей с действительностью, социально-психологическими запросами времени.

Но, несмотря на это, успехи нашей критики неоспоримы. Так, например, в значительной степени образцом мне представляется книга Яна Березницкого «Как создать самого себя», выпущенная издательством «Искусство» в 1976 году (особенно глава, посвященная «Крестному отцу»). Что характерно для этой работы? Отличное знание материала, всесторонность охвата явления в социальном, культурном и эстетическом контексте, четкость методологических приемов, выразительность формы изложения. Книга дает убедительный ответ на далеко не простой вопрос: чем объясняется головокружительный успех этой ленты. Ответ этот вбирает в себя анализ многих явлений кинематографической жизни на Западе и, что самое главное, объясняет политические, моральные, психологические и общественные корни определенных явлений. Эта книга не только об искусстве, но и о жизни.

Это не значит, что книга Березницкого являет собой одинокий пример удачи, но она пример наиболее характерный. Мне нравятся критические работы Л. Аннинского, В. Демина, А. Липкова, В. Ревича, Ю. Ханютина, отдельные статьи Т. Хлоплянкиной, М. Черненко, рецензии И. Соловьевой, В. Шитовой, зарубежные очерки А. Караганова, В. Баскакова, В. Шестакова, Р. Юренева. Все они — свидетельство зрелости нашей критической мысли, богатства наших критических возможностей. Они выгодно выделяются на фоне безликих, болтливых и часто необъективных оценочных рецензий и монографий, которые, к сожалению, еще не перевелись в нашем киноведении.

Имеются у нас несомненные успехи и в области истории кино. Самое отрадное — выход в свет монографий по истории национальных кинематографий нашей страны и таких изданий, как «История советского кино» (3 тома), «Из истории «Ленфильма», отдельных работ, посвященных определенным периодам истории нашего кино. Настало, пожалуй, время говорить не о количестве, а о качестве изданных исторических материалов. Некоторым из них явно не хватает основательной теоретической базы, что размывает критерии оценки, приводит к преобладанию фактографии и ослаблению аналитичности в изучении исторических процессов. Недостаточно, на мой взгляд, рассматривается кино как часть национальной культуры, как продукт историко-социальных обстоятельств.

Состояние критики и истории в значительной мере зависит от состояния теории кино. Здесь, на мой взгляд, наше самое слабое место. И в этом направлении сделано немало. Появились ценные публикации и книги (работы С. Гинзбурга, Л. Козлова, В. Ждана, И. Вайсфельда, С. Фрейлиха, С. Дробашенко и других), состоялись теоретические дискуссии, организованные Институтом теории и истории кино, редакцией журнала «Искусство кино». Но столько еще существует белых пятен, неисследованных проблем, теоретической разноголосицы и путаницы, что нет никаких оснований характеризовать положение хотя бы как удовлетворительное. Очень хорошо, что мы издали Кракауэра и Базена, несколько наших теоретических работ, но ведь это капля в море. Издательство «Искусство» не очень охотно включает в план сугубо теоретические работы, которые, естественно, могут и не принести большого дохода. Сектор кино Ленинградского института театра, музыки и кинематографии четыре года назад подготовил «Антологию русской революционной и советской теории кино» (20—30-е годы) — большой, фундаментальный труд, свод научно обработанных теоретических работ, не переиздававшихся давно или вообще не издававшихся. Трудно переоценить полезность и необходимость такого издания, но до сих пор не нашлось издательской базы для реализации данной работы. Этот пример неединичен.

Большие надежды возлагаются ныне на Институт теории и истории кино. И это правильно. Но тут необходимы объединение всех усилий, всех киноведческих и издательских сил, активная поддержка наших журналов (в основном «Искусства кино»), специальная подготовка аспирантов, разработка общего плана действий и т. д.

2. Ответ на второй вопрос вытекает из первого. Попробую сформулировать основные пожелания: 1) больше внимания и сил уделить разработке основных теоретических проблем кинематографа, от чего будет зависеть дальнейший рост нашей критики, исторической науки о кино; 2) расширить издательскую базу; 3) добиться, наконец, координации киноведческих сил, большей информированности о работе всех киноведческих организаций; 4) чаще проводить дискуссии и конференции по самым важным и сложным проблемам; 5) традиционные киноведческие семинары в Болшево проводить систематически, посвящая их отдель-

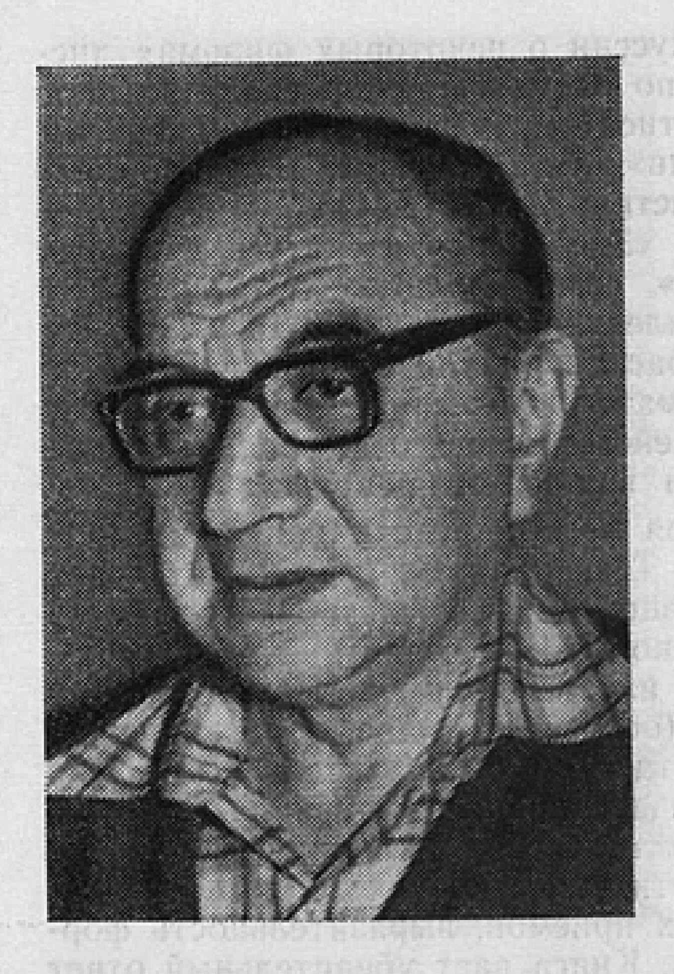
ным, наиболее актуальным темам или же теоретическим вопросам; 6) смелее и более оперативно переводить наиболее ценные труды зарубежных авторов; 7) активнее влиять на живой творческий процесс.

3. Последние десять лет я занималась и занимаюсь двумя темами, ставшими страстью моей души, содержанием всех моих работ. Первая — это польское кино. После книги «Кино Польши» образовался вынужденный перерыв, во время которого я продолжала внимательно следить за тем, что происходит на польском экране, копить материал для новой работы. В ближайшее время начнется «застольный период», мне хочется написать работу «Фильм и национальная культура» на материале польского кино, в которой проследить связи экрана с культурными традициями народа, с современной литературой, музыкой, театром, живописью и т. д. Возможно, что предметом исследования станут фильмы Анджея Вайды.

Вторая моя излюбленная тема — жанры. Мне казалось логичным изучить сначала самые простейшие, канонизированные киножанры, что, естественно, привело меня в сферу буржуазной массовой культуры, заставило изучать жанр в системе общественно-психологических связей. Так родилась книга «Зарубежный кинодетектив», за нею последуют исследования о мелодраме и «фильме ужасов». Если позволят силы, хотелось бы в будущем серьезно заняться теорией жанров.

Работа с аспирантами и студентами заставляет попутно заниматься проблемами научно-популярного кино, советской кинорежиссуры, теорией условности, соотношением жанра с героем и средой и многим другим. Все это в результате оказывается полезным, все это «идет в копилку».

*Ленинград*



## *С. Фрейлих*

1. Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» обратило наше внимание на необходимость познания п р о ц е с с а литературы, конечно, это касалось и всего нашего искусства, в том числе кино. Если мы поставим этот документ в контекст времени, то со всей очевидностью установим его связь с последующим партийным документом — Постановлением «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Снова акцент делается на развитии, на изменении, на содержании процесса, при этом формулируются не только задачи, но и м е р ы по дальнейшему развитию кино. И снова, по существу, это касается всей нашей культуры. XXV съезд КПСС развил эти идеи, выдвинув перед наукой задачу «дальнейшего расширения и углубления исследования закономерностей природы и общества» [1]; вместе с наукой возрастает роль и литературы и искусства, среди которых особое значение в жизни народа по-прежнему имеет кино.

Какую же роль играет в развитии экранного искусства критика и киноведение?

За последнее пятилетие кинокритика активизировалась, возрос ее общественный вес. Не только специальные органы («Искусство кино», «Советская культура», «Советский экран») стали систематичнее отражать на своих страницах жизнь нашего многонационального советского кино, больше стали писать о кино и общеполитические газеты и прежде всего «Правда» и «Комсомольская правда», чего, к сожалению, нельзя сказать о газете «Известия», которая еще остается в долгу перед кино, а стало быть, перед своими читателями, являющимися, как правило, и кинозрителями.

Активизировалось и наше киноведение. Чтобы не быть голословным, приведу такого рода справку — за истекшее пятилетие опубликовали книги: Х. Абул-Касымова, М. Андроникова, Х. Акбаров, А. Ахроров, В. Баскаков, Т. Баче-

[1] Материалы XXV съезда КПСС, стр. 223.

лис, М. Блейман, Я. Березницкий, В. Божович, Е. Бондарева, И. Вайсфельд, М. Власов, И. Генс, С. Герасимов, Е. Громов, Н. Горницкая, Е. Добин, С. Дробашенко, В. Ждан, М. Зак, Н. Зоркая, К. Исаева, Г. Капралов, А. Караганов, Е. Карцева, Г. Козинцев, А. Каранович, В. Колодяжная, И. Корниенко, А. Красинский, Н. Лебедев, Н. Лордкипанидзе, Я. Маркулан, М. Меркель, М. Мальцене, Л. Муратов, В. Муриан, Л. Нехорошев, О. Нечай, В. Огнев, Д. Орлов, К. Парамонова, Л. Погожева, Л. Парфенов, М. Рзаева, А. Романов, Л. Рыбак, Т. Селезнева, Р. Соболев, Е. Сурков, Л. Табукашвили, Д. Тешабаев, М. Туровская, Н. Урушадзе, А. Федорин, В. Фомин, Ю. Ханютин, К. Церетели, И. Шилова, В. Шкловский, Р. Юренев, С. Юткевич.

Пусть читатель простит меня за алфавитный список, но в небольшой статье я не имею возможности дать оценку этим книгам и, стало быть, аргументированно выделить из них наиболее значительные, а с некоторыми положениями ряда из них и поспорить. Мне хотелось взять, как говорится, «на учет» не только именитых и работающих в центре, но и менее известных и работающих на периферии и делающих там одно общее с нами дело. Вряд ли я даже всех перечислил, память субъективна — назвал только то, что читал и запомнил. Из этого списка видим, что книги написаны представителями нескольких поколений советского киноведения, вышли в различных республиках, при этом диапазон интересов авторов достаточно широк — они работают в области истории и теории, на материале советском и зарубежном. Я уверен, что истекшее пятилетие было одним из самых плодотворных в истории советского киноведения. Впрочем, надо ли удивляться, что за пятилетие вышло столько книг? Как раз следует удивляться и даже огорчаться, когда киновед за пять лет не выпускает новой книги. Такие факты должны вызывать беспокойство, и товарищи по киноведческому цеху обязаны вникнуть в причину того, почему именно тот или иной исследователь так долго не дает о себе знать.

Помимо сказанного, за истекшие годы выходили и коллективные труды. Прочно утвердили свой авторитет ежегодник «Вопросы киноискусства», а также периодически выходящие сборники «Мифы и реальность», «Вопросы кинодраматургии», «Мосфильм», «Из истории «Ленфильма». Среди фундаментальных исследований особое место занимает «История советского кино» в четырех томах. Поучительна история рождения этого труда. Когда мы его задумали, было немало скептиков, они считали, что не нужно «ревизовать» ранее созданный нами же «зеленый» трехтомник «Очерков истории советского кино». А дело было вовсе не в ревизии, а в том, чтобы пойти дальше и написать действительно многонациональную историю советского кино, доведя ее при этом до рубежа 60-х годов. Не следует забывать и такой существенный момент, связанный с созданием этого труда: сама необходимость его написания способствовала росту национальных киноведческих кадров, поскольку уже изначально было решено, что авторский коллектив составят киноведы всех пятнадцати национальных республик, кинематографии которых исследуются в специальных главах четырехтомника. И вот труд завершен, скоро подписчик получит последний том, и сразу возникают новые задачи перед нашим киноведением. Пока писались и выходили тома, прошли годы; не только сами по себе они требуют осмысления, с позиций нового десятилетия становится яснее и прошлое. А это значит, что работа должна быть продолжена и, может быть, теперь уже не обязательно таким громоздким коллективом, который создавал четырехтомный труд. Коллективистское мышление не исключает индивидуального дерзания. Может быть, настала пора, чтобы один человек в одном ключе увидел и рассказал о многообразном пути советского кино. Как это сделал когда-то Н. Иезуитов (к сожалению, рукопись этого замечательного киноведа и патриота, погибшего на фронте в Великую Отечественную войну, так и не увидела света, хотя ею и щедро пользовались многие киноведы), как это сделал и наш старейший советский киновед Н. Лебедев, чьи «Очерки истории кино СССР» (1918—1934) стали в свое время для каждого из нас учебником.

2. Таким образом, я как-то незаметно перешел ко второму вопросу анкеты — о наших задачах. Наряду с осмыслением процесса развития советского кино необходимо также углубить наше представление о кино зарубежном. Этот предмет сегодня стал чрезвычайно обширным и сложным. Перед войной «зарубежное» означало «буржуазное». Сегодня социалистическое кино представляют не только советские фильмы, социалистическое кино — мировое явление, и не только потому, что фильмы этого направления создаются теперь уже не в одной нашей стране, а в системе социалистических стран, но и потому, что в самих буржуазных странах все сильнее обостряется борьба «двух культур», революционные преобразования мира касаются и кино, в нем все сильнее слышится голос демократического, социалистического направления. Эти процессы привлекают сегодня внимание не только киноведов. Книги о зарубежном кино не залеживаются в магазинах. Это относится и к двухтомному учебному пособию по истории зарубежного кино, написан-

ному преподавателями ВГИКа С. Комаровым (том I) и В. Колодяжной и И. Трутко (том II), и, разумеется, к таким обширным исследованиям мирового кино, какими являются переведенные на русский язык многотомные труды Ж. Садуля и Е. Теплица. Аналогичный труд должен быть написан и советскими исследователями, особенность которого, естественно, будет заключаться в том, что мировой кинематографический процесс будет увиден сквозь призму опыта советского кино, а это значит — с позиций Октябрьской революции и пути, пройденного искусством за 60 лет.

Конечно, чтобы подготовиться к такому труду, надо увидеть в развитии не только художественную практику, но и движение теории, которая всегда так или иначе оказывается зеркалом практики. Как только мы попытаемся объяснить ход критической мысли в кино, мы почувствуем со всей наглядностью развитие природы кино в связи с общественным развитием.

Что касается непосредственно повседневной критики, то ей, как мне представляется, не достает охвата современного процесса. Сейчас, когда ежегодно на экране появляются сотни картин, каждая из них не может оказаться в поле зрения критики. В то же время все без исключения картины — и хорошие и плохие — становятся моментами процесса, борьбы тенденций, исканий, суть которых может быть отражена в годовых кинематографических обзорах. Здесь полезно было бы нам вспомнить опыт русской демократической критики и прежде всего Белинского, его знаменитые статьи о русской литературе 1846 и 1847 годов. Такие обзоры должны найти место не только на страницах журнала «Искусство кино», но и других журналов — таких, скажем, как «Новый мир» или же «Наш современник».

Следует нам наладить публикацию справочной литературы. По существу, каждый киновед должен сам систематизировать фильмографические и кинобиблиографические сведения, поскольку систематических указателей по этому вопросу у нас не издается.

В ряду достижений прошедшего периода все мы отмечаем создание Научно-исследовательского института теории и истории кино при Госкино СССР, однако вряд ли он сумеет развернуть во всем масштабе работу при отсутствии у нас специального издательства по кино. А ведь в таком издательстве нуждаются и другие, пусть и не столь крупные, научно-исследовательские организации, существующие в Москве, Ленинграде, Киеве и других культурных центрах нашей страны. Что же касается кинокритики, то эффективное ее развитие предполагает наличие «Киногазеты», о необходимости которой все чаще говорится за последние годы.

3. О том, что я сделал сам и каковы мои планы.

За годы, о которых идет речь, выпустил две книги («Чувство экрана» и «Золотое сечение экрана»), две брошюры («Проблемы жанра в советском киноискусстве» и «Личность героя в советском фильме»), опубликовал ряд статей в журналах и сборниках. Для киностудии им. Горького написал сценарий «Птицы над городом», который поставил С. Никоненко.

Главными работами на ближайшее пятилетие будут: книга «Теория кино», а также киносценарий, в котором продолжу рассказ о духовной связи моего поколения с вступающей сегодня в жизнь молодежью.

## *Ю. Ханютин*

1. Я не хотел бы здесь перечислять все интересные и серьезные книги, появившиеся за последние годы, хотя бы потому, что их действительно много и всегда рискуешь что-то забыть и тем самым кого-то обидеть. Скажу лишь, что эти годы были несомненно плодотворными для отечественного киноведения — и в его исторической и в теоретической части.

Важным событием стал выход первых трех томов «Истории советского кино». (Жаль, что издание это затянулось на столь долгий срок и IV том до сих пор не появился.) В этой истории есть и новые факты и новые плодотворные точки зрения на важнейшие проблемы кинематографического процесса. А самое главное, читатель впервые получил историю многонационального советского кино, смог увидеть реальный вклад, который внесли в киноискусство все республики нашей страны. Второй важнейший итог этого издания состоит в том, что в работе над ним выросли и уже заявили о себе как зрелые киноведы молодые ученые национальных республик: Х. Абул-Касымова и Х. Акбаров в Узбекистане, К. Ашимов в Киргизии, Н. Слободян и В. Рыбак-Акимов на Украине, Н. Гаджинская в Азербайджане, А. Красинский в Белоруссии, К. Церетели в Грузии, М. Сависки в Латвии, И. Козенкраниус в Эстонии и т. д.

Вообще выдвижение молодежи, появление ряда новых имен — наиболее отрадный итог прошедшего периода (хоть многие из них слишком задерживаются на стадии подающих надежды). Я в первую очередь назвал бы здесь В. Кичина и Н. Зархи из «Искусства кино», А. Трошина и О. Суркову из Института тео-

рии и истории кино, В. Туровского из «Комсомольской правды». Мне кажется, что у этих молодых критиков есть собственная индивидуальность, самостоятельный взгляд на кино и такая немаловажная вещь, о которой мы порой забываем, оценивая критические работы, как умение писать, чувство стиля, ощущение формы, которой требует данная мысль. А ведь отсутствие литературного таланта и живого чувства искусства не спрячешь ни за умными цитатами, ни за мудреными терминами, ни за модной методологией.

Постановление ЦК «О литературно-художественной критике», как мне думается, стимулировало исследования в различных направлениях, и прежде всего в таких магистральных, как проблемы метода, стиля, жанров в искусстве социалистического реализма. Наши теоретики не уклоняются от самых сложных проблем, и это получило выражение в количестве авторских работ и сборников, появившихся за последние годы. Полка киноведческих книг стала намного длиннее. И в большинстве своем эти книги хорошие.

Несомненно, важную роль сыграло образование Института теории и истории кино. 120 научных сотрудников, занимающихся проблемами кино и массовых коммуникаций,— это большая сила, если... умение и отдача будут соответствовать количеству. Во всяком случае, созданы условия для форсированного развития киноведения, и наш долг их использовать.

2. Но если в области киноведения сделано немало, то в области газетной и журнальной критики положение куда менее радужно. И вот здесь я перехожу ко второму вопросу анкеты: что не сделано и что нужно сделать.

Наша критика пока еще довольно беззуба. Вернее говоря, критическая смелость проявляется, но все больше почему-то на второстепенных картинах второстепенных режиссеров, а лучше — на иностранных. Критическая армия смело атакует «Опасные гастроли», идет на штурм «А вы любили когда-нибудь?» и не дает спуску «Королеве Шантеклера» или «Бобби». А если не нравится картина ведущего режиссера, то лучше обойти сторонкой, промолчать — а то как бы неприятностей не нажить!

Я не хотел бы винить за критическую робость, столь ощутимую в нашей кинокритике, лишь самих кинокритиков. Нет терпимости к критике в среде творческих работников — стоит вспомнить, в каких преувеличенных выражениях, какими щедрыми эпитетами сопровождается в Доме кино представление каждого нового фильма. Как будто уже с премьеры начинается борьба за категорию оплаты. Стоит вспомнить, какую реакцию порой вызывает резкая критическая



статья. Одни перестают здороваться с критиком, а другие даже пишут письма в разные инстанции, жалуясь на травлю. И как ни грустно это признать, но, похоже, к этим письмам порой прислушиваются, и пресса предпочитает обходиться без треволнений.

У нас в прессе почти нет кинодискуссий, нет статей «за» и «против» на страницах одной газеты, нет споров между критиками в разных органах печати. Между тем я убежден, что атмосфера спора, острых дискуссий нужна самим мастерам. Нет ничего горше для крупного художника, чем оказаться обложенным ватой дежурных славословий или страдать от холодного умолчания. Я думаю, что дискуссия была бы равно полезна и Ю. Озерову по поводу «Освобождения», и А. Тарковскому в связи с «Зеркалом» — как ни различны эти картины.

И так ли уж страшно, если кто-то из выступивших будет субъективен и даже неправ — ведь и в субъективной точке зрения чуткий художник уловит зерно объективной истины.

Критик, который высказывает лишь общие места, утверждает утвержденное, неинтересен ни художнику, ни читателю. И с горечью следует признать: авторитет критики в кинематографической среде не слишком высок. Но бороться за него должны не только критики — это само собой разумеется, а и сами практики кино и его руководители. Ведь чтобы возникло уважение к чужому мнению и его автору, нужно как минимум, чтобы это мнение было высказано.

3. Последние годы я работал над книгой о зарубежной кинофантастике. Тема эта почти совсем не затронута в нашем киноведении, а между тем в ней не только отразились характерные черты буржуазной массовой культуры, ее популярной мифологии, но и противоречия научно-технического прогресса на Западе. Иначе говоря, в прошлом чисто развлекательный жанр — фантастика — оказался в эпицентре идеологической борьбы, происходящей в западном кино. Книга уже закончена и, надеюсь, в 1977 году выйдет в свет.

Одновременно я работал еще в двух направлениях. Меня интересуют тенденции прогрессивной документалистики — советской и зарубежной. Об этом я написал две большие статьи в 1975—1976 годах в «Искусстве кино».

Вторая тема — это изменение структуры современного фильма под влиянием борьбы за зрителя, учета опыта телевидения и других массовых коммуникаций. Тема эта, как мне кажется,— чрезвычайно важная и перспективная, пока я только приступил к ней в статье «Кино и зритель в системе массовых коммуникаций».

В настоящее время я приступаю к работе над тремя большими темами. Одну из них можно кратко определить как «Кино и НТР»; в ней я попытаюсь показать, как отражалась и отражается проблема НТР на советском и зарубежном экране.

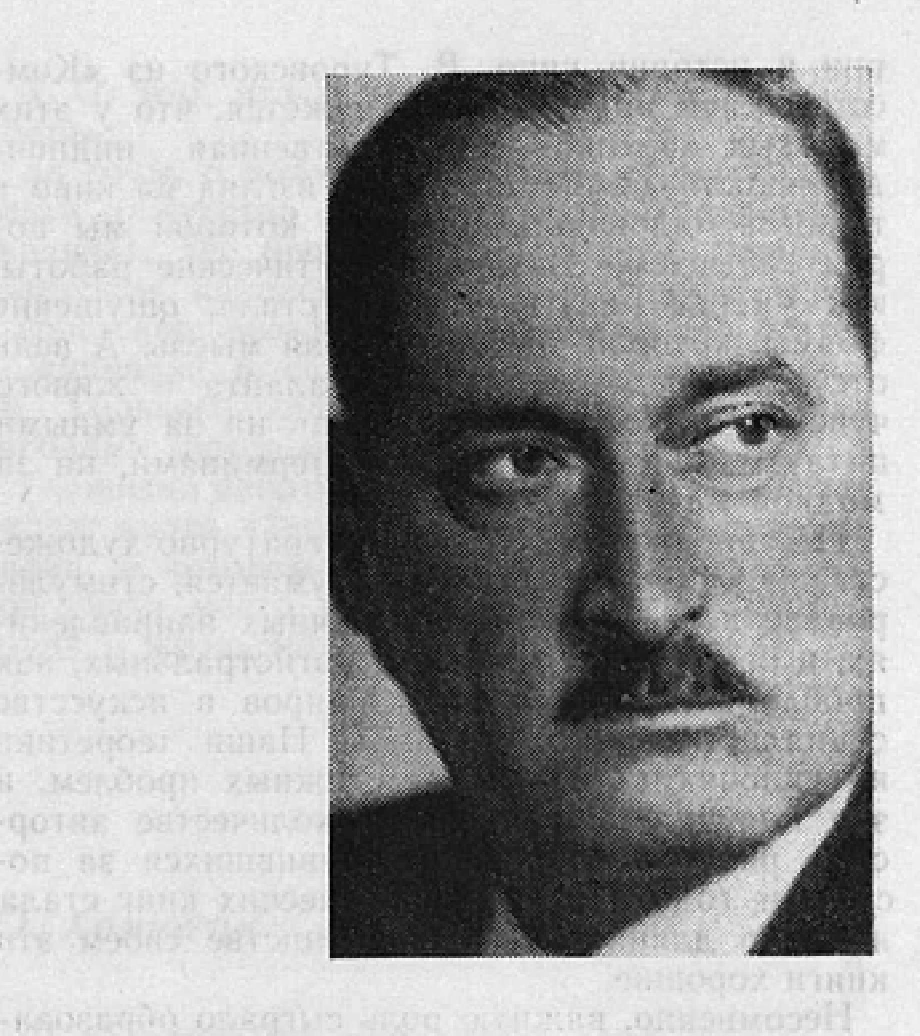
Второе направление — попытка найти черты общего и особенного в киноискусстве социалистических стран, тема эта будет разрабатываться в теоретическом плане.

И третье — книга о жизни и творчестве Ивана Пырьева, которого я хочу показать на широком фоне художественной жизни 20—50-х годов.

Возможно, я слишком разбрасываюсь, и свод столь разных намерений выглядит несолидно. Но убежден: современный критик и искусствовед должен работать в разных областях, на отечественном и зарубежном материале — это позволяет видеть рассматриваемые явления в широком культурном контексте.

*Р. Юренев*

1—2. Пятилетие, прошедшее со дня опубликования Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», было значительным, важным этапом в развитии советского киноведения. Выполняя задачи, столь четко поставленные перед нами, мы, критики, работающие в



области искусства кино и телевидения, имеем право с удовлетворением оглянуться на пройденный путь и с твердой уверенностью глядим в будущее.

Кинокритика и киноведение — самая молодая область науки об искусстве, стремительное развитие которой и облегчено и затруднено многими обстоятельствами. Облегчает наш труд опора на многовековой опыт литературоведения и теории музыки, театра, изобразительных искусств. Мы учимся у наших старших собратьев. Но тесная связь синтетического искусства кино со всеми другими искусствами рождает и трудности, определяет большое количество аспектов, связей, уровней оценки и изучения фильма. Киноведение дает идейную и художественную оценку вновь выходящим фильмам. В связи с современной действительностью определяет процессы формирования и развития всех видов и жанров фильмов, а также теоретически разрабатывает и осмысляет выразительные средства кино и телевидения, описывает исторический ход их развития, как и свершения и судьбы мастеров. Важными отраслями киноведения стали проблемы мастерства представителей различных творческих профессий: кинодраматургия, кинорежиссура, актерское, операторское, декоративное искусство Свои специфические очертания находит изучение видов киноискусства: игрового (художественного), хроникально-документального, научно-популярного, мультипликационного. Специального внимания требует национальная специфика киноискусства наших братских республик, а также социалисти-

ческих, развивающихся, капиталистических государств. Фундаментом киноведения служит фильмография — регистрация, классификация и описание всех появляющихся фильмов, а их выходит ежегодно многие и многие тысячи.

Круг работ окажется еще шире, если учесть, что киноведение все глубже входит в изучение зрителя — на базе социологии и психологии, в изучение кинопроизводства — на базе экономики, кибернетики и точных наук, в изучение применения фильмов в учебном процессе — на базе педагогики Телевидение, давшее кинопрокату невиданные аудитории и новые выразительные возможности, также непрерывно выдвигает новые проблемы и задачи. Этот круг работ мог бы оказаться необозримым и невыполнимым, если бы киноведение не опиралось на опыт смежных наук и областей знания. Поэтому, говоря о задачах и отраслях киноведения, я все время ссылался и на все «ведения» других искусств и на социологию, психологию, педагогику, экономику. Этот краткий обзор необходимо завершить той непререкаемой истиной, что молодая наука, посвященная киноискусству, является частью эстетики социалистического реализма и — еще шире — материалистического марксистско-ленинского мировоззрения. Именно это мировоззрение позволяет нам вести неустанную идейную борьбу с всевозможными влияниями чуждой идеологии, с проявлениями антипатриотического и модернистского отношения к искусству, с рецидивами национализма, нигилистического отрицания классического наследия, со всеми видами вульгаризаторства и снобизма.

Именно об этом нам сказало Постановление ЦК КПСС, которое помогло нам осознать себя бойцами идеологического фронта.

За истекшую пятилетку сделано немало. Завершено, во-первых, издание основных сочинений наших классиков — Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Довженко. Вышли монографии и сборники воспоминаний о них. К этому нужно прибавить ценнейшие книги ныне здравствующих и успешно работающих режиссеров С. И. Юткевича, С. А. Герасимова, кинодраматургов Е. И Габриловича, А. Я Каплера, оператора А. Д. Головни, декораторов М. А. Богданова и Г. А. Мясникова. Теоретические размышления и обобщения художников-практиков тщательно собираются и обрабатываются киноведами. Киноведы активно участвуют в создании книг работающих мастеров, в оформлении наследия ушедших. Уже составлены и скоро увидят свет первые тома сочинений М. И. Ромма, И. А. Пырьева, Г. М. Козинцева, сборники, посвященные И. А. Савченко, Ф. М. Эрмлеру и другим

В заботах о собирании и издании трудов художников киноведы не проявляют достаточного внимания к работам своих товарищей, кинокритиков старших поколений Хорошо, что Н. А. Лебедев, М. Ю. Блейман, В. Б. Шкловский собрали свои статьи из периодической печати и превратили в книги, ставшие настольными. Жаль, что В. К Туркин. И. Ф. Попов, И. В. Соколов этого не сделали, надо за них это сделать нам: ими написано немало полезного и долговечного.

Пробелы в заботах о прошлом восполняются тем радостным обстоятельством, что за истекшее пятилетие выдвинулось несколько молодых критиков, со своими ярко очерченными лицами, с широкими интересами, острыми перьями. Среди них В. Демин, А. Липков, Н. Савицкий, Д. Шацилло. Невозможно назвать всех, тем более что заметные кинокритики появились и во всех национальных республиках и во многих областных городах России. Как преподаватель киноведческого факультета ВГИКа я уверен, что ближайшие годы откроют новые и новые имена. А кроме ВГИКа, киноведы выходят и из университетов, из ГИТИСа, из педагогических институтов. И это хорошо. Нужда в киноведах огромна. Они находят себе применение и на кинопроизводстве в качестве редакторов, и в деятельности кинопроката, прессы, клубов, а последнее время — школ. Телевидение, особенно местное — республиканское, областное, — также дает киноведам неисчерпаемые перспективы. Дело за нами, за киноведами. Наша профессия самоутвердилась, нашла себе место в жизни народа, в развитии культуры. К нам были обращены слова Центрального Комитета, полные заботы и доверия.

Все это окрыляет, но не означает полного благополучия. Плохо обстоит дело с публикацией произведений кинокритики. Кино — единственное искусство, не имеющее своего издательства. Музыка, изобразительные искусства, не говоря уж о литературоведении, имеют по нескольку издательств, а мы — лишь маленькую редакцию в издательстве «Искусство» да Бюро пропаганды, имеющее право выпускать буклеты и брошюры.

Выпустить сборник своих статей для искусствоведов — повседневное дело, для киноведов — уже событие, на которое не всегда хватает всей жизни.

Нужна нам и своя газета. Толстый теоретический журнал «Искусство кино» и массовый тонкий «Советский экран» делают свое дело. Половина полосы два раза в неделю в газете «Советская культура» и раз в неделю в «Литературной газете» — это очень хорошо, но очень мало. Центральные и областные газеты пишут о кино не чаще одной небольшой статьи в неделю. И разве можно примириться с тем фактом, что более половины всех выпускаемых нами

художественных фильмов не получает оценки в центральной и специальной прессе.

Такое положение нетерпимо. Особенно тогда, когда можно с уверенностью сказать, что советская кинокритика и киноведение вступили в полосу зрелости, приобрели международный авторитет и вполне готовы к выполнению ответственных и широких задач.

Времена, когда у критиков замечались только ошибки да недостатки, когда право на оценку произведений искусства признавалось лишь за зрительской массой, неохватной и поэтому безликой, и за художниками, умеющими создавать, а следовательно, и оценивать произведения, прошли. Да, зрительские массы дают окончательный приговор, но на них можно и должно влиять.. Да, художники, отдавшие всю жизнь творчеству, часто судят друг о друге тонко и проникновенно. Но нередко их суждения субъективны, окрашены более чувством, чем мыслью. Исторический опыт показал, что оценки художественных процессов и явлений даются не только широкими зрительскими массами, не только самими художниками, но и профессиональными критиками, искусствоведами, ценителями, знатоками. Вспомним Аристотеля, который сам трагедий не писал, но создал теорию драматургии, бессмертную «Поэтику». Вспомним традиции русской критики от Белинского и Добролюбова до Плеханова и Воровского.

Право на суждение, на оценку, на рекомендацию фильма зрителю критик приобретает тогда, когда он принципиален, благожелателен, объективен и требователен, отзывчив и строг, когда он бесконечно предан искусству. Критик обязан глубоко и тонко судить о произведениях искусства, быть доказательным и эмоциональным, не допускать ни слащавых славословий, ни злобы или ехидства. Он обязан любить и уважать художников, знать их жизнь, их пути, пристрастия и слабости, достоинства и недочеты, неповторимые индивидуальные черты. Критик обязан быть на уровне современных достижений философии, истории, социологии, политики, экономики, а также проблем и достижений искусствоведения иных областей. И, наконец, критик должен быть патриотом — любить свой народ, знать его чаяния, отстаивать его интересы, воспитывать его мировоззрение, возвышать его художественный вкус. Тогда критику можно будет с полным основанием назвать совестью искусства.

# Кинематограф о науке: каким ему быть

Сегодня всеобщий интерес к научному прогрессу связывается с перспективами социального развития общества, многогранным совершенствованием человеческой личности. «Только социализм сделал возможным использование завоеваний науки в интересах народа,— подчеркивал Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, выступая на Торжественном заседании Академии наук СССР в честь ее 250-летнего юбилея. — И, только опираясь на новейшие достижения науки о природе и обществе, можно успешно строить социализм и коммунизм».

О требованиях, которые предъявляет сегодня наука к кинопопуляризации, и о задачах по пропаганде научных знаний, предопределенных решениями XXV съезда КПСС, шел разговор на состоявшемся недавно в Киеве пленуме Всесоюзной комиссии по научному кино СК СССР.

Каждое время выдвигает на первый план те формы пропаганды, которые более всего созвучны времени. Как было отмечено в материалах XXV съезда партии, революция в науке требует принципиально иного к ней отношения, нежели ранее, «умения и желания советоваться, считаться с ней». Подчеркивая эту мысль, академик Ю. Митропольский (АН УССР) привел на пленуме данные о работе ученых, успешно разрабатывающих и внедряющих в производство научные открытия, рационализаторские новшества. «Научное познание, поставленное на службу социализму,— сказал он, — изменяет структуру материального базиса, способствует превращению науки в производительную силу».

О том, что предстоит сделать мастерам научно-популярного кино, о проблематике и тематических планах подробно рассказал на пленуме начальник Управления по производ-

ству научно-популярных и документальных фильмов Госкино СССР А. Сазонов. «Ближайшие годы,— отметил он,— будут заполнены работой над несколькими большими научно-популярными фильмами, обсуждающими вопросы научно-технической революции, прослеживающими связи науки с производством, внедрение научных достижений в промышленность. Картина под рабочим названием «Эффект ТПК» должна рассказать о работах по освоению восточных районов страны, где на основе современных данных советской экономической науки создаются новые территориально-производственные комплексы, развивающие и обогащающие производительные силы страны. Основным направлениям развития научной мысли в области математики, физики, химии, биологии, экономики и их воздействию на научно-технический прогресс посвящается другая большая работа — «Наука, промышленность, человек». Исследование связей науки и производства на примере сотрудничества ученых МГУ и коллектива автообъединения ЗИЛ — в центре внимания творческой группы, приступившей к съемкам фильма «Главное направление». Об опыте промышленных предприятий и фирм по созданию научно обоснованной автоматизированной системы управления качеством, о мероприятиях, обеспечивающих выпуск добротной продукции, расскажет фильм «На повестке дня — качество». На последующие годы намечена разработка тем по совершенствованию планирования народного хозяйства, внедрению в экономический процесс математических методов расчета и прогнозирования на ряде предприятий страны, посвященных крупнейшим научно-промышленным комплексам, таким, каким, к примеру, является Урал, где ведутся важнейшие работы по увеличению уральскими рудоплавами производства и улучшения качества металла». Разработаны планы научной кинопропаганды сельскохозяйственной науки, географии, истории, искусства.

Председатель Комиссии по научному кино СК СССР, кинорежиссер В. Лопатин обратил внимание на более высокие требования, предъявляемые сегодня к кинопопуляризации. Он напомнил, что достигнутые в прошлом успехи уже недостаточны сегодня, ибо в задачу научно-популярного кино входит отныне не только оперативная информация, но и создание лент, воспитывающих особый взгляд на науку, с которой нужно и «считаться» и «советоваться» каждому в своей повседневной деятельности. Пропаганда научных знаний помогает сегодня формировать нового человека, гибко реагирующего на динамизм времени, его тенденции.

Выступая против безликости и иллюстративности в научной кинопопуляризации, критикуя фильмы, сделанные ремесленной рукой, без души и увлеченности, главный редактор «Киевнаучфильма» Е. Загданский назвал ведущей чертой, тенденцией современной научной кинопропаганды способность видеть и анализировать глубинные процессы того или иного явления в науке, исследовать систему научного мышления.

В современных условиях, когда объем необходимых для человека знаний резко и быстро возрастает, важно прививать умение самостоятельно пополнять свои знания в нужном для каждого человека направлении. Режиссер Ф. Соболев считает, что задача научного кино состоит сегодня, в первую очередь, в том, чтобы не только объяснять проблему, но и, трактуя научный факт, вырабатывать у зрителя философский взгляд на явления окружающего мира. Ф. Соболев считает, что философская идея, как ни трудна она для воплощения на экране, может сама по себе явиться предметом исследования в научном фильме. «У нас есть темы, есть художники,— напомнил режиссер,— которые своим творчеством подготовили почву для решительного шага в создании научно-философского фильма. Есть фильмы, в которых глобальная трактовка темы вырастает до подлинно философского образа. Но это только начало. Мы надеемся,— сказал Ф. Соболев,— что такая постановка вопроса пробудит силы тех, кто любит наше искусство, кто почувствовал всем сердцем, что преобразования в нашем кино — веление жизни, веление науки, раскрывающей человеку свои тайны».

Продолжая дискуссию, режиссер С. Райтбурт отметил, что в высказываниях Ф. Собо-

лева правильно схвачена потребность времени, тенденция, нацеливающая нас на осмысление процессов жизни. Однако нельзя отрицать право художников разрабатывать близкую им проблематику, связанную и с другими важными областями научного познания, изыскивая для этого разнообразные формы художественного выражения.

В традициях нашего общества — сочетать научную подготовку специалистов, преподавание основ наук школьникам в тесной связи с жизнью, с задачами строительства социализма. «Задача нашей советской школы,— говорила Н. Крупская,— не только дать определенную сумму знаний, но и показать, как эти знания с живой жизнью связаны, как они могут эту жизнь изменить». Вопросы нравственного, гражданского воспитания с особой силой встают сегодня, когда наше общество вступило в период развитого социализма. Участники пленума — Л. Белокуров (Москва), В. Лутаенко (Киев), В. Лопатин (Москва), С. Страхов (Тбилиси), В. Гроссшмидт (Таллин), А. Шкуратов (Киев) — остановились в своих выступлениях на проблемах, связанных с пропагандой гуманитарных наук, с трактовкой в научном кино нашей революционной истории, пропагандой социалистической культуры — популяризацией произведений живописи, литературы, театра. Существуют обстоятельства социально-исторического порядка, которые постоянно предъявляют новые требования к эстетическому воспитанию. Это, в первую очередь, вступление в жизнь новых и новых поколений, несущих с собой свои взгляды, настроения.

В выступлениях ораторов подчеркивалась мысль, что пропаганда НТР средствами экрана должна помочь нам не только в строительстве материального мира, но способствовать формированию духовных запросов, ибо научно-технический прогресс не отменяет нравственного воспитания народа, а стимулирует более глубокий интерес людей к духовным ценностям. Все это позволяет рассматривать научно-популярное кино как важную область идеологической работы.

Многие участники пленума касались вопросов обмена опытом между родственными студиями, широкого распространения материалов совещаний и конференций в среде родственных творческих коллективов, а так же вопросов проката научно-популярных фильмов. До какой-то степени проблему проката, которую сегодня надлежит поднять на качественно иной, более высокий уровень, пытается решить телевидение. Однако даже тематические, весьма популярные передачи — «Клуб кинопутешествий», «Очевидное — невероятное», «В мире животных» — в последнее время используют лишь фрагменты из научных лент, умалчивая о фильмах в целом и ничего не говоря об их авторах.

Пленум Всесоюзной комиссии по научному кино СК СССР подчеркнул, что сегодня научному кино, оказавшемуся в непосредственной близости к важнейшим процессам НТР, необходимо удвоить усилия для решения выдвинутых временем и наукой проблем.

«Красное и черное»
«Аты-баты, шли солдаты...»
«Прошу слова»
«Конек-Горбунок»

*Я. Фрид*

# «Красное и черное»: фильм и роман

*Книга и фильм, их сходство и различие, диалектика взаимопроникновения литературы и искусства — такой круг проблем возникает всякий раз, когда появляется экранизация крупного литературного произведения, становящаяся заметным событием в мире кино. И чем ближе к первоисточнику режиссерская интерпретация, тем острее, как правило, интерес зрителей к творческим принципам автора фильма. Эту особенность зрительского отношения к кинематографу, вдохновленному литературой, подтвердила редакционная почта по телефильму режиссера С. Герасимова «Красное и черное». Написать статью о фильме редакция поэтому попросила известного специалиста по французской литературе, автора книги «Стендаль» Я. С. Фрида.*

**«КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ»**
Сценарий С. Герасимова, Г. Склянского. Постановка С. Герасимова. Операторы Р. Цурцумия, А. Рехвиашвили. Художник П. Пашкевич. Композитор Ю. Мацкевич. Звукооператор В. Хлобынин. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького по заказу Гостелерадио. 1976

Сергей Герасимов накануне премьеры своего телефильма «Красное и черное» сказал: плохую услугу классике оказывает тот, кто пытается ее изменить, улучшить.

Юный Анри Бейль, будущий Стендаль, еще в 1802 году хотел «всегда работать для XX столетия»; автор «Красного и черного» надеялся, что у него будут читатели в 1935 году.

Советский художник как бы ответил Стендалю: в последней четверти XX века у него есть и читатели и зрители; его новаторские образы и сейчас не нуждаются в модернизации на экране. Так С. Герасимов сам определил критерий, с каким следует подходить к его фильму «Красное и черное».

В поэтике Стендаля — некое предвосхищение исходного принципа киноискусства. Именно в «Красном и черном» сказано, что роман есть «зеркало, несомое вдоль большой дороги», «отражающее и лазурь неба и грязь, ухабы под ногами». В этой формуле, справедливо заметил французский писатель Жан-Луи Бори, предугадана «суть кинематографа»: кинообъектив ведь тем и замечателен, что «верно отражает движение» [1].

Выдвигая сравнение романа с зеркалом, Стендаль имел в виду не натуралистичность зеркального отражения, а его динамичность и широкий кругозор, охватывающий разные стороны жизни, включая политику — как уточнил он в «Красном и черном».

Поэтика Стендаля, предвещая возможность экранизации его произведений, близкой к оригиналу, не обещает ее легкости: психологизм автора «Красного и черного» — напряженное внутреннее действие — делает сложным каждое его произведение. Поэтому во Франции охотнее воплощали на экране те из них, в которых особенно неожиданны повороты внешнего действия: «Сундук и привидение» (фильм «Толедские любовники»), незаконченный рассказ «Минна фон Вангель». Из «Пармского монастыря» Кристиан-Жак тоже выделил пласт напряженного внешнего действия и превратил роман в авантюрный фильм.

[1] Jean-Louis Bory. Cinéma — perilleux salut du roman. "La Revue des lettres modernes", N36—37, 1958, pp. 122—123.

Опытный, талантливый режиссер Клод Отан-Лара в картине «Красное и черное» (1954) с Жераром Филиппом в роли Жюльена Сореля сохранил содержание романа и воинственный критицизм Стендаля. Фильм, длящийся и после сделанных режиссером купюр три с половиной часа, был очень хорошо принят и во Франции и у нас. Еженедельником «Экспресс» — даже восторженно. Это картина,— писал «Экспресс», — «воодушевляющая и великолепная, лучшая, чем можно было надеяться, давно не было столь значительной». Но раздавались и голоса вовсе не восторженные. Андре Моруа: «Этот длинный фильм короток» — слишком многого не вместил. Маститый стендалевед Анри Мартино «страдал», видя, как искажен роман. Известный кинокритик Андре Базен, отвечая Анри Мартино, защищал независимость киноискусства и все же заметил: «Отбор материала кажется мне зачастую произвольным». А Франсуа Трюффо, начинавший как кинокритик, писал: решив «улучшить» Стендаля, сценаристы исказили роман — все «разжижено», «мертвенно»; «элегантные трупы блуждают... в пластмассовом мире» декораций. В резкости Франсуа Трюффо, ставшего затем одним из режиссеров «новой волны»,— не только воинственный задор этой группы, которая противопоставила, начиная с «Кузенов» Клода Шаброля, штампам коммерческого кино поиски конкретности в изображении новых пластов жизни; Франсуа Трюффо, как видно, любит Стендаля.

За двадцать с лишним лет возникли новые требования к экранизации классики, изменился язык киноискусства. Теперь легче понять раздражение Франсуа Трюффо, страдания Анри Мартино. Фильм Клода Отан-Лара — сокращенное, но растянутое переделками и вставками приблизительное изложение произведения Стендаля, огрубляющее его психологизм. Сценаристы Пьер Бост и Жан Оранш упростили образы и мотивировки, заменили диалоги, написанные Стендалем, собственными, нередко режущими слух.

Опыт Клода Отан-Лара показал, что если режиссер, интерпретируя «Красное и черное», пренебрегает требованиями поэтики Стендаля, его текстом и стилем, он уступает не требованиям нашего времени — как, может быть, ему кажется, — а всего лишь давлению коммерческого кино. С. Герасимов, работая над «Красным и черным» сперва со студентами во ВГИКе, а потом на сцене Театра киноактера, как видно, сроднился с поэтикой Стендаля и его стилем. Этим в значительной мере обусловлены художественные достоинства его интерпретации «Красного и черного».

В «зеркале» романа пластичность и конкретность реалистических литературных образов — опора для вообсражения читателей. В «зеркале» фильма пластичность и конкретность приобретают материальную, зримую реальность. Оборотная сторона этого относительного преимущества кино и телевидения — высокие требования к силе и точности творческого вообсражения создателей фильма. Внешний облик, жест, интонация персонажа получают важнейшее место в иерархии художественных ценностей, какого роман им не предоставляет. Купюры требуют особой тщательности. Зритель не может перелистать фильм, возвратясь к началу для уточнения того, что осталось ему неясным. Поэтому в «Красном и черном» С. Герасимова очень существенно звучание текста романа во внутренних монологах персонажей, а также произносимого за кадром чтецом, выступающим «от автора». Этот прием оправдан тем, что горизонт Стендаля несравненно обширнее, чем у Жюльена Сореля.

С. Герасимов искусно извлек широту, точность и тонкость изображения из преимуществ своего «зеркала» — из его зримой конкретности и пластичности.

Удивляешься, видя, как много в пятичасовом фильме подробностей из романа и как лаконично они изображены. Эта лаконичность словно продиктована стилем романа «Красное и черное». И многое другое в фильме тоже рождено поэтикой Стендаля. Ее основы — бо́льшая, чем до Стендаля, конкретность и точность изображения душевных движений и всего сквозного действия, энергично устремленного к заветной цели (что близко «сверхзадаче» Станиславского); конкретность «правдивых фактиков» (трамплин для воображения Стен-

даля); нераздельность точности и естественности изображения сквозного действия, включающего в себя чувства, мысли, устремления и поведение героев. Все «безумства» Жюльена «удивляют», но они «естественны». «Вот в чем заслуга г-на де С[тендаля]», — читаем в статье Стендаля «О «Красном и черном» (1832), написанной для итальянского журнала и оставшейся ненапечатанной [2].

Творческий коллектив, работавший над фильмом «Красное и черное», используя художественные средства своего искусства, сумел сделать конкретным, точным, естественным сквозное действие персонажей и прежде всего — их внутреннее движение, что важнее всего для Стендаля и труднее всего для телевидения и кино.

В структуре романа «Красное и черное» три пласта содержания, сложно взаимосвязанные сюжетными, идейными и эмоциональными сцеплениями и мотивировками, образуют единое органическое целое. Первый пласт — картина нравов французского общества в конце эпохи Реставрации, мир социальной иерархии; у ее подножия — честолюбивый «сын плотника». Второй пласт, психологический, — сфера любви; в ней Жюльен преодолевает преграды социальной иерархии. Третий пласт — политический: предреволюционная ситуация 1829—1830 годов и противоречивое сквозное действие Жюльена в ней.

Интерпретация романа в фильме сосредоточена главным образом на первом и втором пластах: они не столь ограничены рамками далекой от нас эпохи, как неповторимо конкретная политическая ситуация 1829—1830 годов. И теперь в капиталистическом обществе нелегко «возвыситься» «сыну плотника» (например, процент детей крестьян и рабочих в высших учебных заведениях Франции очень низок). «Черное» (как говорит о нем Стендаль в романе) — честолюбие, карьеризм, лицемерие бытового и политического оппортунизма — существует и в наше время. Сфера любви привлекательна и для зрителей и для авторов фильма своей общечеловеческой сутью, поэзия и драматизм которой никогда не перестанут волновать людей и вдохновлять художников.

Третий пласт, политический, присутствует в фильме, но словно не очень различим за далью ста пятидесяти лет.

Фильм, созданный С. Герасимовым, повествует главным образом о личном превосходстве очень даровитого и очень честолюбивого плебея над буржуазией и могущественной знатью, о том, как он расплатился жизнью и за свое превосходство и за свое честолюбие. В этом толковании фильм близок Жюльену Сорелю, который так же объясняет трагичность своего удела в последнем слове на суде...

●

Жюльен Сорель — образ соблазнительный и для режиссера и для актера. Но он столь же сложен и труден для воплощения, сколь увлекателен. Жюльен глубоко отличается от Растиньяка в «Человеческой комедии» Бальзака, от Люсьена Левена и Фабрицио дель Донго в романах самого Стендаля, от всех героев «истории молодого человека XIX столетия». У Жюльена, названного в романе и «сыном крестьянина», и «сыном рабочего», и «сыном плотника» — «пламенная душа», сильный и смелый интеллект, могучее воображение, страстная, склонная к «энтузиазму» натура, удивительная память, необыкновенная воля, которую он упорно закаляет, и «неистовая» гордость. Интенсивность противоречивого внутреннего действия Жюльена — в «силе и величии страстей, боровшихся в его душе». Черты выдающейся натуры, задатки, типичные для необыденного, героического характера (изображенные, однако, без героизации), понадобились реалисту Стендалю, чтобы противопоставить бездарным, вялым и прозаически посредственным господствующим классам поэтический образ полного творческих сил простолюдина.

Такое изображение «плебея» связано с важнейшей для Стендаля темой народной энергии: эта пробужденная революцией 1789—1793 го-

---

[2] Здесь и далее статью Стендаля «О «Красном и черном» цит. по кн. Stendhal. Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX siècle. Appendice. «Sur Le Rouge et le Noir». Paris. Garnier Frères, 1961, p. 514.

дов драгоценная и созидательная сила подавлена и скована в посленаполеоновской Франции. Жюльен Сорель — сгусток этой животворной энергии, клокочущей, рвущейся на свободу. Образ Жюльена рождался в предреволюционной ситуации: в июле 1830 года, накануне революции, Стендаль отделывал и дополнял главы романа.

Возвышенная над обыденностью значительность личности Жюльена Сореля могла превратиться на экране в романтическую приподнятость, в мелодраматическую позу. У молодого артиста Н. Еременко она, эта значительность, словно растворена в психологизме, как и в романе. Необычайность личности Жюльена проявляется у него непосредственно, просто, обыденно — так же, как его умение бегло разговаривать по латыни.

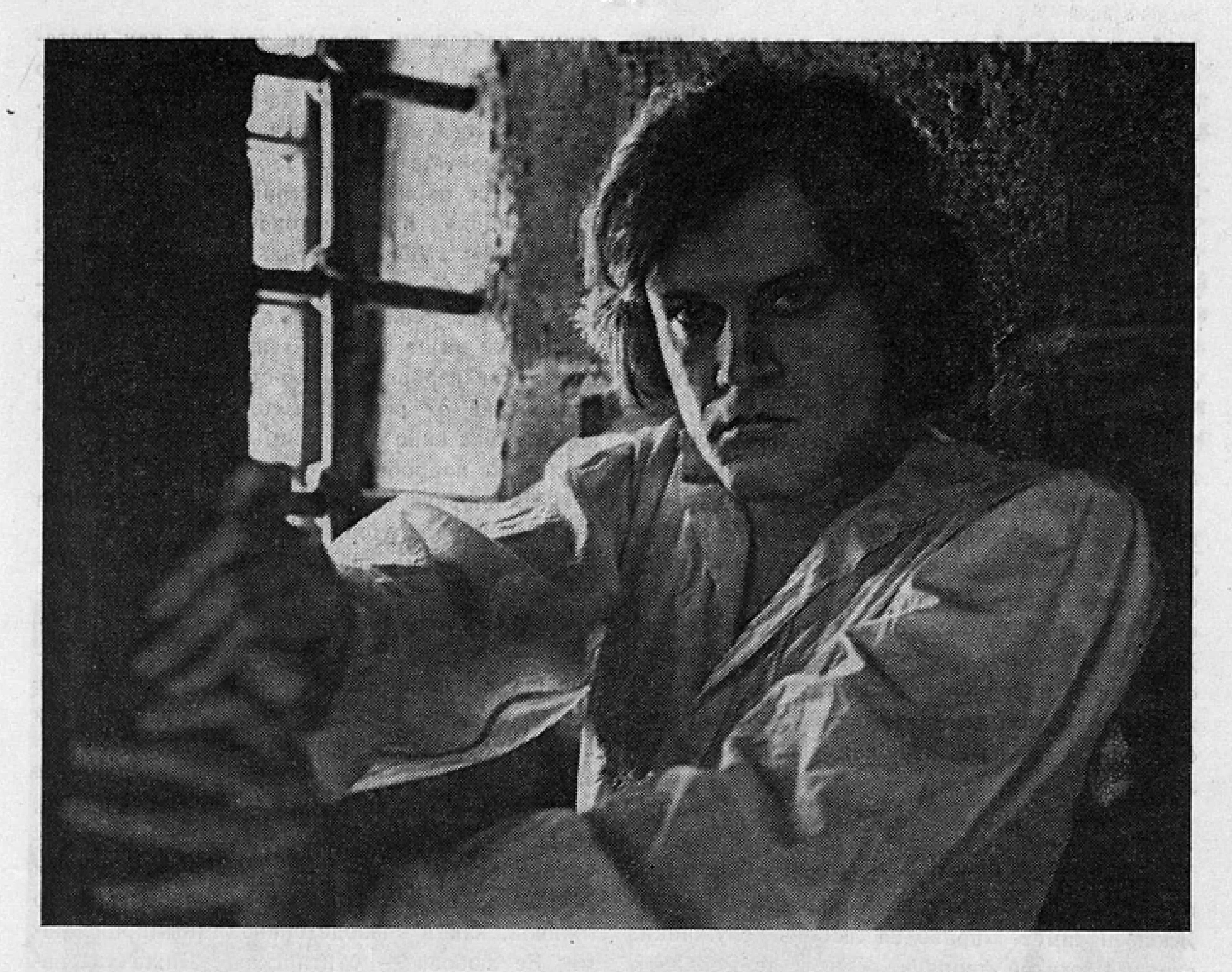
В Жюльене — Н. Еременко доминирует гордость. И Стендаль писал, что юный плебей «прежде всего... горд, более горд, чем г-н де Реналь с его красивым домом, богатством, каретой, дворянством и всеми орденами, красующимися в его бутоньерке». Как и в романе, гордость Жюльена рождает его благородные порывы, необдуманные слова и поступки, «безумства»; заставляет окружающих считаться с ней, уважать Жюльена. Не «сын плотника», а Сид! В Жюльене гордость безродного бедняка, который никому не позволит унизить себя, настолько неотделима от чувства классовой ненависти, постоянно готовой вспыхнуть в юноше, что не всегда возможно их расчленить. (В романе даже красота богачки г-жи де Реналь поначалу вызывает в бедняке Жюльене вспышку ненависти.) Первая мысль Жюльена — Н. Еременко, когда он видит дом маркиза де Ла-Моль, — мысль о страхе обитателей этого особняка перед якобинцами. В ней и чувство превосходства и злая ирония. Став возлюбленным Матильды, Жюльен — Н. Еременко торжествует над своим соперником, ее женихом маркизом де Круазнуа; сделав выпад фехтовальщика, он с неподдельным наслаждением мысленно «пронзает» это великосветское ничтожество; так находит пластическое выражение важный нюанс классовой ненависти, проявляющейся одновременно с «кристаллизацией» любви (требование изображать «политические нюансы страстей» входит в поэтику Стендаля) [3].

Стендаль на протяжении всего романа изображает личное превосходство «сына плотника» над его классовыми врагами. Именно классовая ненависть и гордость рождают в плебее Жюльене мечту о преуспеянии в этом самом стане врагов; недаром своим девизом он избрал призыв своего кумира Наполеона: «К оружию!» Гадкий утенок в родной семье, он вырос «очень эгоистичным» (слова Стендаля из статьи «О «Красном и черном»), трезво сознает, что в этом мире «всяк за себя», и завидует силе и независимости ястреба, хищной птицы. Неверующий, он решает, что теперь, когда офицером может быть только дворянин, он преуспеет, если станет священником.

Николаю Еременко предстояло воплотить эти черты, противоречиво объединенные в характере Жюльена с благородными: его еще робкую юность, жаждущую доверия, и недоверчивую подозрительность в стане врагов; его сосредоточенность на тайной честолюбивой цели и на необходимости скрывать свое поклонение Наполеону, свое полное неверие. Поэтому в Жюльене — Н. Еременко с начала фильма и до его финала наряду с гордостью доминирует воля. «У Жюльена сильная душа, и над ним безгранична власть чувства долга». Даже в комнату г-жи де Реналь, как затем и в комнату Матильды, он проникает, не влюбившись еще ни в ту, ни в другую, — до любви ли ему! — ведомый только гордостью и «железной рукой долга»: «К оружию!..» Жюльен — Н. Еременко, вынужденный контролировать каждое свое слово, притворяться и лицемерить, всегда напряжен. Иные говорят, что он «слишком» напряженный, скованный. Но те, кто так говорит, не вникали с необходимой четкостью в мотивировки этой напряженности честолюбивого плебея, указанные Стендалем. Впрочем, некоторые из этих мотивировок опущены в сценарии. Исключен из фильма епископ Агдский — такой молодой и уже преуспевший; в нем Жюльен увидел образец для себя.

---

[3] S t e n d h a l. Le Rouge et Le Noir, p. 572.



*«Красное и черное». Жюльен Сорель — Н. Еременко*

Ни разу не звучит с экрана имя Тартюфа, тогда как в романе о герое Мольера трижды сказано, что он — учитель Жюльена-лицемера. «Тень Тартюфа» приходит к нему на помощь и в одной из последних глав, когда Жюльен уже «возвысился». Арагон сгоряча даже обозвал Жюльена Тартюфом. Но пламенной натуре юноши чужд «дух Тартюфа», у которого он учится тактике (впрочем, преуспевает он более всего благодаря своим личным достоинствам, а не лицемерию). Насилуя себя, Жюльен — Н. Еременко не может не быть напряженным. Он молод только наедине с г-жой де Реналь — ей он доверяет вполне. В остальное время он, не знавший настоящего детства, не знает и молодости.

В обеих любовных линиях сквозное действие Жюльена — Н. Еременко изобилует точно найденными нюансами. И в Верьере и в Париже любовь вытесняет из его молодого сердца честолюбие. Но своеволие Матильды заставляет его и в любви применять вариант тактики Тартюфа, усовершенствованный Коразовым, и бдительно контролировать себя. Эта любовь, из которой приходится изгонять непосредственность, приносит Жюльену успех, но не настоящее счастье.

Н. Еременко убедителен во всех трудных поворотах любовных линий, прочерченных Стендалем. Когда он получил приказ Матильды

взобраться к ней по лестнице, классовое чувство подсказало ему, что это заговор врагов, ее знатных поклонников, и он начал ожесточенно готовиться к борьбе. («Его лицо дышало преступлением и больше ничем. Это был несчастный человек, объявивший войну всему обществу» — читаем в «Красном и черном».) Он вооружается до зубов, проникая к влюбленной в него девушке,— и в этой полукомедийной ситуации Н. Еременко нисколько не смешон; он добивается здесь такого же сочувственного понимания зрителей, как и Матильды — Н. Белохвостиковой.

Как и г-жа де Реналь — Н. Бондарчук и Матильда — Н. Белохвостикова, Жюльен — Н. Еременко на протяжении всего фильма изменяется, его характер и поведение становятся сложнее. Значительность его личности ощущается чем дальше, тем больше. При этом Жюльен у Н. Еременко более определенен, чем образ Жюльена в романе, противоречивый до двойственности: линейная композиция помогла сценаристам несколько «спрямить» сквозное действие героя фильма, что, как увидим, отразилось на финале.

●

Любовь, самое общечеловеческое чувство, исковеркана социальной иерархией. Бедняк Жюльен имеет право на любовь служанки; страсть богатой дворянки Луизы де Реналь к нему — посягательство на незыблемость неравенства; влюбленность Матильды в него — вызов свету, в котором место человека определяют не его личные достоинства, а происхождение, титул, состояние. В фильме любовь врывается в мертвенный мир незаслуженных привилегий, искусственной иерархии, как бурная сила жизни, сметающая все преграды.

В соперниках Жюльена, знатных молодых людях в офицерских мундирах, появляющихся на экране, убедительна их бесцветность, лишенная, однако, своей блистательной элегантности. В целом церемониал светской жизни — в доме маркиза де Ла-Моль, на балу у герцога де Ре — изображен в фильме изящно, безупречно корректно, но с иронией: главное в этих сценах — атмосфера скуки, источаемой этими любезными людьми так же, как цветами — аромат. Отличный фон для сквозного действия Матильды де Ла-Моль и Жюльена, для их «безумств», вызванных увлечением своенравной Матильды.

В центре парижских серий фильма — «кристаллизация» и исследование «парижской», «головной» любви Матильды, как в центре верьерских — провинциальная «любовь сердца» г-жи де Реналь. (Эта классификация — в названной выше статье Стендаля.) Обе любовные линии изображены по-стендалевски — без отклонений от романа и, благодаря лаконичности языка кино с его зримыми образами, почти так же подробно.

Н. Бондарчук сделала самой сутью образа г-жи де Реналь вторжение любви в ее жизнь. В начале фильма она, счастливая в своей безмятежности, с наивным доверием и почти восхищением смотрит в глаза де Реналя (Л. Марков) — воплощенной посредственности, с величайшим самомнением сосредоточенной на своем происхождении, богатстве, расчетливой практичности. Ему, супругу, она бездумно повинуется, как предписано церковью и Гражданским кодексом Наполеона. Стихийная «любовь сердца» перерождает ее, страсть делает ее отчаянно смелой (она возмущена призывами Жюльена к осторожности), изобретательно лживой, как в эпизоде с анонимными письмами. Ее любовь — бунтарская. Даже уверенность, что болезнь сына — наказание, посланное ей свыше за нарушение супружеского долга, не может заставить ее вновь подчиниться этому долгу, ослабить ее страсть и преданность Жюльену. Та же пробудившаяся в ее душе страстность — в пластически совершенных кадрах фильма, в которых она вымаливает у бога жизнь ребенка. Как преступная мать, входит Н. Бондарчук к выздоравливающему сыну; но г-жа де Реналь — не героиня буржуазного адюльтера. Жюльен — ее первая любовь, ее истинный муж («Стоит мне увидеть тебя, и чувство долга пропадает»). Жюльен — Н. Еременко как бы взрослеет в атмосфере этой смелой и сильной любви; он приказывает ей, почти обезумевшей от горя, и она повинуется. Так, благодаря своей естествен-

ности, сквозное действие г-жи де Реналь — Н. Бондарчук постепенно набирает чистоту трагедийного звучания. В финале — в тюрьме, где она и Жюльен впервые могут свободно любить друг друга, — в лице, в глазах актрисы отблеск горестной чистоты этого счастья.

В романе Луиза де Реналь, отозванная мужем, снова появляется в камере, где Жюльен без нее пал духом: «Мой первый долг — быть верной тебе». Это означает, что бунтарская любовь совсем покончила в ее душе с супружеским долгом. И Луиза добавляет с беспечностью отчаяния: «Я сбежала из Верьера». Теперь все равно. Если де Реналь и выгонит ее из дома, ее это не испугает: она не переживет Жюльена. К сожалению, в фильме нет этого возвращения в тюрьму, отчего сквозное действие Н. Бондарчук обрывается, не достигнув высшего напряжения в полноте преданности Луизы де Реналь Жюльену Сорелю, как это происходит в романе.

Матильда, отчаянно скучая, читает запрещенные ей книги писателей Просвещения. В основе образа, созданного актрисой Н. Белохвостиковой, — смелость и энергия ума, который пробужден этим чтением и которому, как в клетке, тесно в однообразии ее существования. Матильда горда и своенравна, мечтает о мужественных характерах Средневековья. Думая о них, она и приказывает Жюльену при лунном

*«Красное и черное». Жюльен Сорель — Н. Еременко, Пирар — М. Глузский*



свете взобраться по лестнице к ее окну и проникнуть в комнату. Если бы он побоялся совершить это «безумство», она потеряла бы к нему всякий интерес. В «головной любви» Матильды — Н. Белохвостиковой — не столько романтическое фантазерство, сколько жажда яркой, смелой жизни, беспокойство мысли, ищущей освобождения из плена обыденности. Беспокойством неудовлетворенности порождены и ее язвительная насмешливость, резкость, «колючесть», с которыми гармонируют черты облика, предложенные актрисе текстом романа: в надменной осанке — нечто «почти мужское», в «быстрой, отрывистой речи — ничего женственного». Она рада, распознав мужественный характер в благородном графе Альтамире (А. Юренев), карбонарии, осужденном на смерть за попытку совершить переворот в родной стране. (Напрасно в фильме передали голосу «от автора» мысль Матильды: человека выделяет из толпы вынесенный ему смертный приговор — единственное, что он «не может купить». В этих словах Матильды высокая степень ее презрения к эпохе, когда столь многие продажны и почти все можно купить.) Любовь к Жюльену начинает «кристаллизоваться» в Матильде, когда она оценивает его плебейскую гордость — «этот не родился на коленях» — и значительность его личности, его интеллектуализм. Это происходит, когда Матильда подслушивает разговор Жюльена с Альтамирой о том, как должен действовать революционер. Матильда — Н. Белохвостикова в восторге от своего открытия: Жюльен, когда начнется новая революция, станет «новым Дантоном»! В дальнейшем надменность Матильды, уже возлюбленной Жюльена, заставит ее оттолкнуть от себя юношу, и ей придется оправдывать и укреплять размышлениями свою «головную любовь». Матильда будет доказывать себе, что ее выбор правилен, потому что ее «маленький Жюльен» не растеряется, подобно лощеной, вялой светской молодежи, когда произойдет переворот. Это — «политический нюанс страсти» Матильды. Так политический пласт интимно связывается со сквозным действием Матильды и Жюльена. И авторы фильма чувствовали это, хотя и сокращали эту линию взаимоотношений героев «парижских серий» своей картины.

Жюльену приходится и отвоевывать любовь Матильды и смирять ее гордость — почти так, как в «Укрощении строптивой» Шекспира. Во всех этих ситуациях Н. Белохвостиковой привольно живется в образе. С ее языка сорвалось оскорбление: она сожалеет, что сблизилась с «первым встречным». Жюльен в ярости хватает старинную шпагу, и Матильда гордо делает шаг вперед с вызывающим: «Н-ну!» (точно найденный штрих). В этом движении Н. Белохвостиковой, как и в интонации ее голоса — «ничего женственного» (точнее, своеобразие ее женственности) и — необычайная острота ощущения: была на волосок от смерти; это ощущение как бы приблизило ее на миг к опасностям любимого ею Средневековья.

Любовь Матильды кажется сухой по сравнению с искренней страстью г-жи де Реналь. Но и она — настоящая. Искренняя преданность Жюльену, уже холодному с нею, — в энергии, с которой она в финале борется за его жизнь (переодевшись в платье служанки, как поступали знатные дамы Средневековья во время любовных похождений или участия в заговорах). В тюрьме, в драматическом треугольнике Жюльен — Луиза — Матильда, мы видим, как одинока гордая Матильда — Н. Белохвостикова рядом с Жюльеном; всех горше ей, покинутой. Не с нею он «счастлив, как никогда»... Когда Жюльена уже обезглавят, Матильда с его головой на коленях, полуобезумев от горя, доедет в карете до пещеры в горах, выбранной Жюльеном для своей могилы, и собственными руками похоронит эту голову.

●

Семинария снята Герасимовым на месте действия, в Безансоне, и сцены семинарской жизни Жюльена производят поэтому впечатление почти документальных, но эта конкретность создана и мыслью, воображением, искусством творческого коллектива. Живописность построения многих кадров и сцен как бы подсказана рамой телевизора. Таков «групповой портрет» семинаристов, во весь голос, без чувства и мысли выкрикивающих, скандируя, псалмы. Этот

рефренный образ, повторяясь трижды, вызывает резкое и точное представление о муках, которые готов пройти Жюльен, чтобы «преуспеть». Такова острая, в духе Домье, выразительность бытового образа аббата Қастанеда, со смаком расписывающего семинаристам, какую снедь будут им приносить их прихожане. Живописны интерьеры; светотень в кабинете де Реналя; безансонское кафе, искусно разделенное неравномерностью освещения так, что внимание зрителя привлекается к левой части, в центре которой Арманда Бине, а не к правой — с игроками в биллиард. Г-жа де Реналь под зонтиком в саду легко ассоциируется со знаменитой картиной Клода Моне; ее горничная Элиза словно сошла с картины Вермеера Дельфтского, а Матильда — со средневекового портрета.

Экспрессия изобразительного искусства эпохи Стендаля получает развитие в посвященных этой эпохе картинах Ю. Пименова, в рисунках Г. Епишина; она в скульптуре собора Безансона, в трагическом гротеске скульптур церкви, «аккомпанирующем» выстрелам Жюльена. Все это обогащает изобразительные средства телефильма своеобразной полифонией. В нее вплетается и музыка Ю. Мацкевича; торжественная и трагическая, она предвещает герою гибель на избранном им пути.

С. Герасимов говорил, что не видит особого различия между киноэкраном и телеэкраном. Действительно, в его фильме маленький экран овладевает пространством. Достаточно напомнить о великолепных по динамизму и экспрессии кадрах, в которых Матильда бежит (по диагонали экрана), отбрасывая мешающую ей мантилью, навстречу карете Жюльена. К тому же цветной фильм оказался живописным и на черно-белом экране благодаря изобретательному мастерству операторов-постановщиков Р. Цурцумия и А. Рехвиашвили, использующих все богатство контрастов светотени.

Существует представление, довольно распространенное, будто национальные черты человека — нечто вроде реалий, и француз не может быть вполне убедительно воплощен русским актером. Однако в облике персонажа главенствует его личность, в которой слита воедино выразительность индивидуальных черт с социальными. Национальные черты в них растворены (при условии, конечно, что ни персонаж, ни артист не выделяются ярконациональной характерностью). Так, итальянец Джан Мария Волонте равно убедителен, воплощая на экране и итальянского патриота Маттеи в фильме «Дело Маттеи» и марокканского революционера Бен Барку в фильме «Похищение». Для него важна личность полного неистовой энергии инженера Маттеи или сосредоточенного на своем долге арабского революционера. А облик и того и другого — в стиле нашей эпохи. Что же касается социальных вариантов стиля эпохи в персонаже, то они прежде всего в стиле внешности: мимика, прическа, одежда, привычка чувствовать себя в ней непринужденно, например, ходить в кринолине или в другом платье изображаемой эпохи; это то, что Стендаль в статье «О Красном и черном» назвал «естественностью манер и разговора» в изображении персонажей.

В романе «Красное и черное» — в отличие от чисто итальянской выразительности «Пармского монастыря» — в портрете персонажа главенствует личность и ее социальные черты. Как бы оттеняя это, С. Герасимов выделил эффектно стилизованный, даже утрированный образ хозяйки кафе француженки Арманды Бине (Л. Удовиченко). Но невозможно доказать, что не французы и строгие аббаты — эмоциональный Шелан (В. Дворжецкий) или владеющий собой, справедливый и проницательный Пирар, янсенист с «пламенной душой» (М. Глузский). Оба прямодушно требовательны к людям и равно непохожи как друг на друга, так и на престарелого епископа Безансонского, с тонким очарованием и глубиной понимания сыгранного Л. Оболенским. Таковы они и у Стендаля, воинствующего атеиста, антиклерикала и реалиста, создавшего целую галерею образов священников, среди которых — и бесхитростные благородные обладатели сутаны, и такие, как аббат Кастанед, — воплощение хамства и пошлости.

А маркиза де Ла-Моль (Г. Стриженов) после фильма С. Герасимова вообще трудно будет представить себе иным: в нем не правдоподо-

бие и даже не подобие, а неповторимость единственно точного облика, полностью гармонирующего с сущностью образа. Между тем маркиз — Г. Стриженов, этот настоящий вельможа старого режима, но уже побывавший в эмиграции, внешне совсем не такой, как в романе, где он «маленький, в белокуром парике, очень суетливый». Внешность маркиза в фильме К. Отан-Лара ближе к его портрету в романе; но актер-француз исполняет роль и впечатления полной достоверности не производит. Г. Стриженов живет в образе, и его маркиз — настоящий[4]. Поэтому даже, если бы С. Герасимов воспроизвел в своем фильме роскошный дом Талейрана (его имел в виду Стендаль, говоря об отеле маркиза де Ла-Моль), то это не внесло бы в парижские серии телефильма той чисто стендалевской точности и естественности, какую вносит в него улыбка маркиза — Г. Стриженова. В ней слияние тонкого ума, изысканной любезности, неподдельной доброжелательности, чуть-чуть высокомерной и снисходительной иронии.

Не менее содержательна улыбка епископа Безансонского — Л. Оболенского. Ему понравился Жюльен, так хорошо знающий Горация, и в его улыбке, в его обаятельной оживленности — радость книголюба, неистощимое жизнерадостное любопытство ненасытного коллекционера и ощущений и людей — в сочетании со светской воспитанностью сановника церкви и благосклонностью, от которой, как это прекрасно знает и помнит епископ Л. Оболенского, зависит будущее Жюльена.

●

Жюльен Сорель не сомневается в своих силах и способностях. Даже в тюрьме, когда для него все кончено, он думает: «Я один знаю, что мог бы совершить». С экрана не раз звучат слова: Жюльен «далеко пойдет». В этом уверены аббаты Шелан и Пирар, Матильда; так думает и де Ла-Моль, который говорит о Жюльене: «Предсказываю, что этот маленький аббат еще покажет себя».

Но по какому пути мог бы Жюльен «далеко пойти», как мог бы он показать себя и что именно совершить? «Преуспеть», «возвыситься» для Жюльена — не просто сделать карьеру, а «прославиться», для чего нужна «хоть искра священного огня». Как прославиться? Карбонарий Альтамира, выражающий мысли Стендаля, думает, что место Жюльена — среди революционеров. И сам «возмутившийся плебей» тоже чувствует, что его стихия — революция, мечтает о «славе для себя и свободе для всех». Но мечты — мечтами, а неумолимая реальность сталкивает Жюльена с обстоятельствами, которые все дальше уводят его по пути «черного» честолюбия.

Стендаль писал о необходимости для писателя такой «моральной и политической точки зрения», с которой можно было бы увидеть «новое, еще не изображенное в характерах» (разрядка Стендаля. — *Я. Ф.*)[5]. Новизна характера плебея Жюльена, увиденная с этой позиции, не только в его героических чертах, но и в том, что он трагически ошибся, не вступив на героический путь, к которому был предназначен, а отдался во власть своему «черному» честолюбию. Мотив двух путей очень важен для автора романа.

Стендаль требовал вносить в образы персонажей, внушающих симпатию или антипатию, штрихи, вызывающие противоположное впечатление (у Станиславского — то же: ищи доброе в злом и злое в добром). Жюльен симпати-

[4] Жан Ренуар в книге «Моя жизнь и мои фильмы» (1974) называет первый способ создания актером образа — художественное перевоплощение — поисками «внутренней правды», а второй — подражание — поисками «внешней правды». Заостряя свою мысль, он так противопоставляет их друг другу. Актер, который должен сыграть роль рыбака, едет в Бретань, надевает поношенную рыбацкую одежду, у него океанский загар. На улице он ничем не отличается от рыбаков. Режиссер решает снять сцену шторма в натуре и без дублера. «Результат: у нашего актера, если его не выручит его гениальность, будет вид лицедея-ремесленника. Пожалуй, подлинность стихии, окружающей этого поддельного моряка, даже сделает еще более заметной его фальшь. Теперь предположим, что Чарли Чаплин играет роль матроса. Съемка происходила бы в студии, на фоне декораций... Мы его увидели бы в обычном костюме, котелке, больших башмаках, забавляющегося своей тросточкой». Но через несколько минут «мы были бы убеждены, что перед нами настоящий матрос».

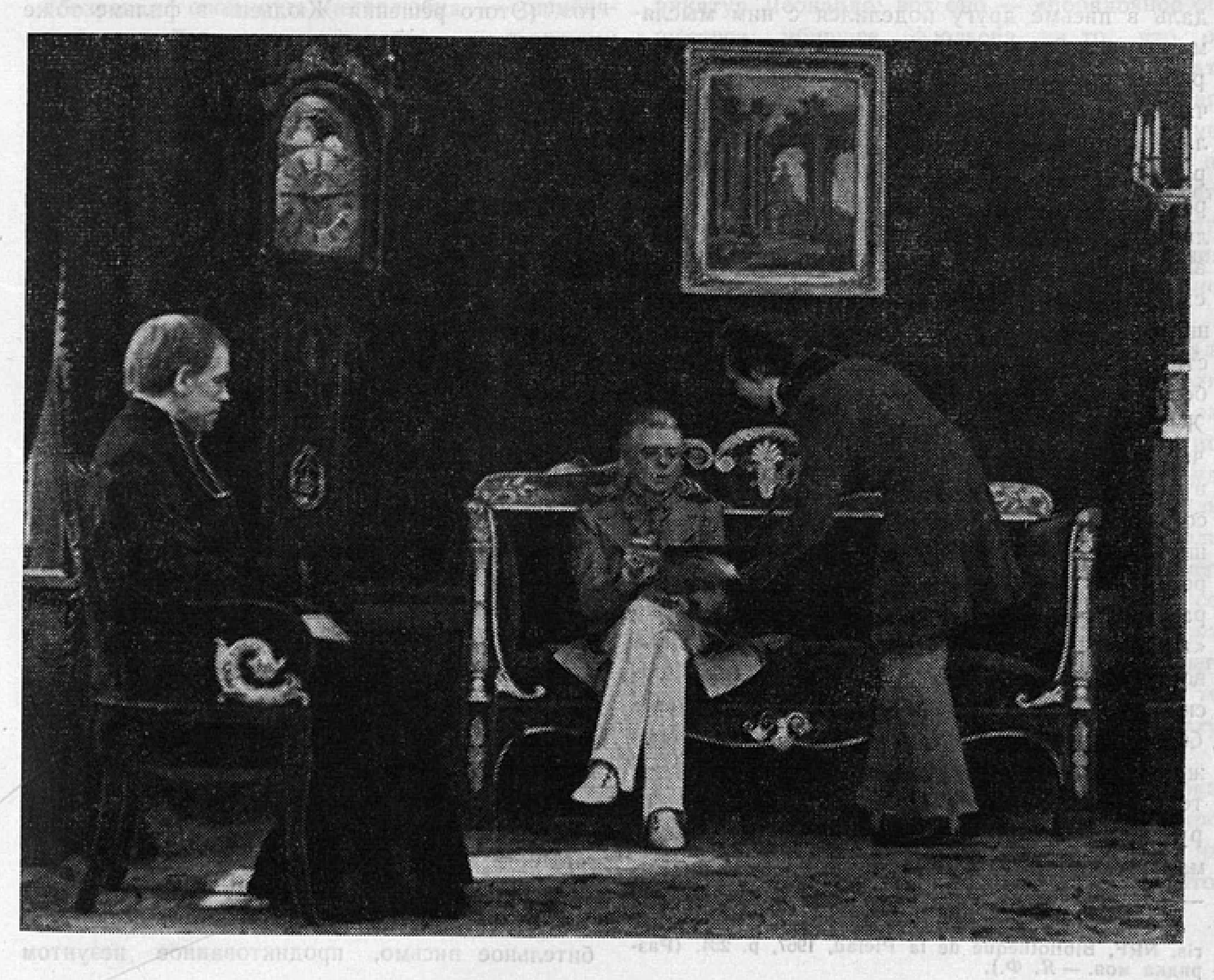
[5] Stendhal. Mélanges intimes et marginalia, t. II, Paris, "Le Divan", 1936, p. 316—318.

чен, но на его характере — «тени»: «автор показывает все его [Жюльена] недостатки, все злобные движения его души...» Эта резкость светотени на характере молодого плебея возникает в романе в процессе критического — точнее, политического — анализа пути честолюбца автором «Красного и черного».

По роману пунктирно проходят звенья — маленькие, за исключением эпизода «Тайная нота», — в которых контрастно противопоставлены два пути Жюльена — реальный и возможный. Стендаль никак не выделяет эту контрастность, и при чтении недостаточно внимательном ей можно не придать значения. Сценаристы фильма, конечно, увидели ее. Но она не участвует в их интерпретации «Красного и черного»; сделать ее наглядной на экране, сохраняя линейную композицию романа и сценария, очень трудно; поэтому сценаристы исключили эту контрастность из главных идейно-образно-эмоциональных сцеплений, разработанной ими конструкции фильма. Однако пустота осталась незаполненной, и это отразилось на финале фильма. Он недостаточно мотивирован, и его философский смысл, думается, не до всех доходит.

Жюльен сосредоточен на мыслях о «славе для себя и свободе для всех», о том, каким должен быть революционер и должна ли революция обрушиваться «подобно урагану», сти-

*«Красное и черное». В центре — маркиз де Ла-Моль — Г. Стриженов*



хийно. «Возмутившийся плебей» страстно, как бы с нетерпением думает о том, что революция сметает титулы, «розданные капризами общества». Мрачно, свысока глядит он на балу у герцога де Ре на знать и думает, что настоящий ранг человека «сразу определяет то, как он смотрит в лицо смерти». Размышления Жюльена не абстрактны; он критикует графа Альтамиру, «революционера в желтых перчатках», как недостаточно решительного, слишком разборчивого в средствах. Разговор с Альтамирой использован в сценарии, но не целеустремленно, вне связи с контрастностью сквозного действия Жюльена.

Через четыре месяца после выхода в свет «Красного и черного», в марте 1831 года, то есть уже после революции 1830 года, Стендаль в письме другу поделился с ним мыслями о неизбежности новой, демократической революции и о ее участниках: «Возможно ли, чтобы двести тысяч Жюльенов Сорелей, которые живут во Франции и перед которыми пример возвышения унтер-офицера Ожеро», ставшего маршалом Империи, «не низвергли бы» титулованных «глупцов»?»[6]. Это уже знакомая нам мысль Жюльена о революции, сметающей титулы, «розданные капризами» общественной жизни. Стендаль даже называет участников революции: двести тысяч таких плебеев, как Жюльен Сорель. Вот настоящий путь Жюльена. Но в центральном эпизоде политического пласта романа Жюльен Сорель участвует в заговоре ультрареакционеров — как сопровождающий маркиза секретарь их совещания, а затем их курьер. В этом эпизоде Сорель пишет, выучивает наизусть и отвозит обращенную к английскому герцогу Веллингтону «тайную ноту» — настойчивую просьбу заговорщиков ввести во Францию иностранные войска для предупреждения или подавления неизбежного восстания двухсот тысяч мелких буржуа. Мы уже знаем, что эти двести тысяч — те же Жюльены Сорели. Недаром, протоколируя совещание роялистов, Жюльен — герой романа думает о «великих достоинствах Дантона, Мирабо, Карно» и снова о том, что определяет настоящий ранг человека. В фильме вместо этой сцены маркиз диктует Жюльену часть своего выступления на совещании.

Маркиз так мотивирует свое покровительство Жюльену: «Опираются лишь на то, что оказывает сопротивление»: гордый плебей — не из покорных, но умен, находчив, энергичен. Жюльен почти всех располагает к себе (маркиз привязался к нему, «как к болонке»). Но орден он добывает для Жюльена, чтобы увереннее опираться на него. Так наполеоновский орден Почетного легиона пламенный ученик императора получает от Карла X Бурбона и из рук ультрароялиста. И сейчас же решает: «я должен действовать в направлении, желательном для правительства, меня наградившего». (Этого решения Жюльена в фильме тоже нет.) Так «возмутившийся плебей» поддается приручению.

Теперь Жюльен уже может оказывать протекцию. Он и «позабавился», отдав «старому дураку» де Шолену верьерскую лотерейную контору, заведующий которой умер. Потом он узнал, что контору должен был получить «знаменитый геометр» Гро — единственный человек в Верьере, уважаемый Жюльеном. Получив лотерейную контору, Гро мог бы содержать семью умершего. «Как же они будут жить?» — думает Жюльен-плебей; «сердце его сжалось». «Пустое!» — отвечает плебею Жюльену Жюльен-честолюбец. «Так как я хочу преуспеть, придется еще много раз быть несправедливым и научиться прикрывать это красивыми чувствительными словами». (В фильме нет и этого эпизода.) Так Стендаль испытывает Жюльена, словно металл, на твердость и гибкость. В итоге к «сыну плотника» можно отнести то, что сказал французский литературовед Пьер Барберис в своем исследовании о Бальзаке: тогда на пути к преуспеянию «никто не оставался чистым».

И вот Жюльен — гусарский офицер. Его мечта исполнилась. «Капризом» общественной жизни к фамилии Сорель прибавлено дворянское де Верней.

С этой вершины его низвергли только оскорбительное письмо, продиктованное иезуитом

---

6. S t e n d h a l. Correspondance, t. II, 1821—1834, Paris, NRF, Bibliotheque de la Pleiad, 1967, p. 254. (Разрядка моя. — *Я. Ф.*).

г-же де Реналь, и выстрелы, которыми гордость Жюльена отомстила оскорбительнице.

В тюрьме им овладевает «спокойствие» — он в состоянии нравственной отрешенности от волнений жизни; теперь проницательность и ясность его мысли беспощадны. Попытки вернуть прошлое — «мелкие дрязги». Он не хочет возвращения назад и охладел к Матильде. Его страстная влюбленность в нее — самый яркий эпизод в жизни честолюбца. А он вырвал из сердца одну за другой честолюбивые надежды: «Я был честолюбив... поступая так, как этого требует наше время». Теперь он хочет жить в «мире идей». И без конца размышляет, предаваясь возвышенно-философскому презрению к эпохе, в которой для преуспеяния необходимо «шарлатанство». Даже Наполеон не отказался от него! Думая так, Жюльен обозревает свой путь честолюбца — ошибочный путь. В состоянии, подобном трагическому катарсису, он очищается от всего, что требует эпоха: от честолюбия, лицемерия, тщеславия, несовпадения мыслей с поступками — от всех «теней». Но гордость у него осталась, и в его сердце одно желание — никому не дать повода презрительно посмеяться над ним.

«Настоящий ранг человека» определяется тем, как он смотрит в глаза смерти.

Этот внутренний монолог Жюльена, несколько сокращенный, сильно и драматично звучит в финале фильма. Но нити, которые тянутся к нему от контрастного мотива «двух путей», оборваны, и философский смысл очищения Жюльена лишился необходимой ясности. Всем ли понятно, что герой в тюрьме очистился от соприкосновения с социальной иерархией, впервые возвысившись над нею?

Б а р о н де Валено, м э р Верьера («капризы» общественной жизни возвышали этого вора одновременно с Жюльеном, так же и на том же пути), сыграл в финале романа роковую для Жюльена роль. Купленный Матильдой иезуит де Фрилер приказал барону Валено, которого он сделал мэром, проголосовать на суде за оправдание Сореля; другие присяжные были предупреждены, что они должны подражать Валено. Но барон обманул иезуита, проголосовав за осуждение.

На суде Жюльен увидел, как сочувствует ему публика, и сердце его готово было размягчиться. Но он уловил вызывающе-наглый взгляд Валено, и его «воспламенила идея долга»: не потерять твердости духа, лишить «этого хама», «эту низменную душу» триумфа! Так Жюльен Сорель возвысился до решимости сказать во всеуслышание все, что он думает о «порядочном обществе» знатных и богатых. Трудный финальный монолог Н. Еременко произносит сильно и страстно. Но сопоставление казни благородного плебея с успешным и непрерывным всползанием Валено вверх по иерархической лестнице, этот важнейший урок «Красного и черного», в фильме не прослежен.

Эти подробности финала, связанные с мотивом «двух путей», С. Герасимов заменил гротескными масками в духе Гойи, Гиберти, карикатур Леонардо: вот оно — «порядочное общество», убившее Жюльена за то, что он слишком талантлив, активен и может стать опасным. Обобщение, безусловно верное и гармонирующее с саркастическим тоном отступлений Стендаля в романе. Все же масками не заменить предсмертной героической гордости Жюльена, реальной подлости Валено. Эти гневные рисунки были бы более действенны после тех немногих существенных подробностей финала, которые оказались опущены.

Купюры в политическом пласте сделали сквозное действие Жюльена более прямолинейным, чем в романе, усложнили задачу актера (с которой он в целом, как уже было показано выше, прекрасно справился) и затруднили ясное и полное восприятие финала фильма. Но все же в целом история жизни Жюльена Сореля в интерпретации «Красного и черного» С. Герасимовым развернута умно и содержательно. Она воспринимается с неослабевающим вниманием и волнением искреннего сопереживания. Она рассказана на языке телекиноискусства по-стендалевски точно и глубоко.

Значит, можно сказать, что язык кино оказался близким новаторской динамической прозе Стендаля, чьи романы рождались, как известно, за десятилетия до первых опытов братьев Люмьеров.

*Армен Медведев*

# У безымянной высоты

**«АТЫ-БАТЫ, ШЛИ СОЛДАТЫ...»**

Сценарий Б. Васильева, К. Рапопорта. Постановка Л. Быкова. Оператор В. Войтенко. Художник Г. Прокопец. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператор Н. Авраменко. Киностудия им. А. Довженко, 1976.

Произносишь название фильма — «Аты-баты, шли солдаты...», и сразу же вспоминается детская считалочка, в азартном ритме которой — неколебимая уверенность в том, например, что прямое солдатское дело — веселые походы за самоварами на базар...

Но уже пролог, предваряющий титры нового фильма Б. Васильева, К. Рапопорта и Леонида Быкова, скоро проясняет авторский замысел: столкнуть в фильме две стихии — драматическую и комедийную, как это уже однажды удалось режиссеру в фильме «В бой идут одни «старики».

...В доме Святкиных дружеское застолье: кадровый офицер Константин Святкин в «большие чины выходит». А между тостами, торжественными и шутливыми пожеланиями тридцатитрехлетний подполковник вспоминает о полученной им почтовой открытке. Нет подписи и почерк незнакомый... А текст такой: «Дорогой друг! Наши отцы погибли в одном бою. Если хочешь почтить их память, приезжай 18 марта, в годовщину боя, на станцию Подбедня».

Не сказать, чтобы это приглашение особенно потрясло нашего героя — скорее растерянность, чем волнение, отпечаталась на его лице. Но в этой суховатой, неадекватной, как сказали бы медики, реакции обнаружился не столько характер, сколько грань судьбы сына погибшего героя: понятие «отец» бесплотно для него.

«Если хочешь почтить их память»... Константин Святкин склоняет голову перед памятью отцов, а своего родного отца не знает. Эта деталь в поведении героя, неприметная и не акцентированная, тем не менее очень важна, ибо речь в фильме пойдет как раз о Памяти, о душевной памятливости. Уже в прологе эта тема осмыслится как нравственная проблема всей картины. Так простодушная считалочка неожиданно обретет драматический отсвет и смысл.

Но закончился пролог, и появились титры, напомнившие, что поставил фильм Леонид Быков, чья судьба в нашем кино складывалась непросто.

Быков-актер пришел в кино лет двадцать назад. Но свое особое место занял в нем не сразу. Только после того, как смог преодолеть репутацию «лирического неудачника», сложившуюся после первых его ролей на экране. Не соблазнился он и маской популярного комедийного персонажа, эдакого свойского «непутевого парня». Пошел дальше, к новым героям и новым темам.

Сегодня, когда обращаешься к началу творческого пути Леонида Быкова, особенно важными кажутся те его роли, что прошли в ту пору незаметно, оттесненные другими, более яркими работами актера. Ведь, как показало время, в этих-то проходных, как тогда казалось, ролях и таился исток главной темы Л. Быкова. Темы, которая, возможно, тогда не осознавалась до конца и им самим. Назову в этом ряду такие его роли 50-х годов, как учитель в «Чужой родне» В. Тендрякова и М. Швейцера, как солдат Паша Богатырев в фильме Ю. Германа и И. Хейфица «Дорогой мой человек». Помнится, учитель в «Чужой родне» произносил одну только фразу: «Непросто тут все, ох, как непросто!» И смотрел с мягким укором на своих товарищей-комсомольцев, пытавшихся «с лету» разобраться в семейной драме героев фильма. Л. Быков в этой роли был таким, каким уже привыкли видеть его зрители: простой, обаятельный, чуть-чуть смешной. Но во взгляде, в интонации актера угадывалась на этот раз такая значительность, такая глубина и самобытная яркость личности героя, такой дар понимания сложности жизни, какого не было в других, несоизмеримо более приметных героях артиста тех лет. И в роли Паши Богатырева Л. Быков увидел больше, чем можно было прочесть за скупыми строками сценария. В этом добром и нескладном парне зрителя подкупало какое-

то особое — уверенное и в то же время скромное — достоинство. Образ полемизировал с представлением о «простом человеке», имевшим тогда широкое хождение. Внешняя простота, даже простоватость не скрывала, а, напротив, подчеркивала прямо-таки удивительную душевную деликатность и тонкость натуры этого парня, такого обычного на поверхностный взгляд и такого значительного, надежного по своей сути.

А в 1961 году мы увидели фильм Б. Метальникова, С. Туманова и Г. Щукина «Алешкина любовь», где Л. Быков сыграл лучшую свою роль. Здесь обаяние быковского героя помимо чисто житейской узнаваемости, достоверности обрело еще и высокий нравственный смысл. Дело в том, что любимый герой Леонида Быкова, так верно им угаданный и почувствованный в предыдущих ролях, был глубоко укоренен в нашей жизни. Рожденный советским строем, он крепко связан в то же время с народной почвой, образ его берет начало в истоках народного искусства — в сказках, побывальщинах, с их добродушной бесхитростностью и веселой хитрецой, простосердечием и мудростью.

В ту пору советское киноискусство вступало в новый этап своего развития, ознаменованный обновлением и арсенала и критериев актерского мастерства. Казалось, что и для Л. Быкова наступило тогда время новых творческих исканий, важных свершений на пути, где уже уверенно и крупно продвигались вперед М. Ульянов, К. Лавров, Е. Матвеев, А. Баталов. Однако актер неожиданно и круто изменил курс своей судьбы, обратившись к режиссуре. К сожалению, о серьезности и перспективности его намерений по «первой пробе», короткометражному кинофельетону «Как веревочка ни вьется», трудно было судить. Но года через три на экраны вышел полнометражный фильм режиссера Быкова с участием Быкова-актера в главной роли — комедия «Зайчик». Я до сих пор убежден, что комедия эта была встречена чрезмерно сдержанно. Фильм и поныне еще выгодно отличается от многих дебютов серьезностью и благородством замысла, искренностью, свободой, раскованной фантазией режиссера. Правда, хрупкий каркас анекдотического сюжета о робком театральном гримере Зайчике, ставшем решительным и смелым после того, как принял на свой счет подслушанный случайно разговор о грозящей кому-то скорой кончине, слишком уж «прогибался» под грузом проблем, интересовавших авторов. Были в картине и другие слабости. Но было в ней и подлинное обаяние, прежде всего потому, что сам режиссер сыграл в «Зайчике» заглавную роль, раскрыв, широко распахнув перед зрителями свою добрую душу. Да и Л. Быков-режиссер упрямо пробивался к тому синтезу в понимании внутреннего мира современника, который уже наметился в последних его экранных работах. И многого на этом пути добился. Но победить в борьбе с инфантильной драматургией, конечно, не смог: решения, предложенные сценарием, тянули его лет на десять назад, в ту пору, когда он играл еще трогательных юношей вроде Пети Мокина из «Укротительницы тигров».

После холодного, повторяю — несправедливо холодного приема, оказанного комедии «Зайчик», режиссер Л. Быков взял почти шестилетний «тайм-аут» для того, чтобы в новом своем фильме обратиться к иной теме, к иному по содержанию и фактуре материалу. Успех фильма «В бой идут одни «старики» был успехом принципиальным. Рассказ о «второй поющей эскадрилье» и ее командире капитане Титаренко, прозванном летчиками Маэстро, покорил зрителей мужеством, искренностью, задушевностью, какой-то особой лирической своей улыбчивостью. Но, помимо неотразимого обаяния картины, несомненным стало и другое: художническое своеобразие Л. Быкова наконец полностью определилось.

Особо примечательно, что Л. Быков пришел к успеху на жанровом направлении героической комедии, которое до поры до времени считалось наименее плодотворным в разработке темы минувшей войны. Преобладающие в фильме комедийные интонации неотделимы в режиссерской интерпретации от таких понятий, как героическое, даже трагическое. Тут — помимо достоверности — требовался особый



*«Аты-баты, шли солдаты...».*
*Анна — Е. Уралова,*
*Константин Святкин — Л. Бакштаев*

настрой, особая атмосфера фильма. И Л. Быков создал такой настрой и такую атмосферу. При этом он вовсе не стремился к специальной оригинальности сюжета, конфликтов, к какой-то особой, скажем, эксцентрической (как, к примеру, в «Жене, Женечке и Катюше») трактовке событий. Более того, бережно введя в картину многое из того, что в нашем представлении неразрывно, навечно связалось с военной порой — вспомним прежде всего песни войны, что прозвучали в его фильме, как старые, так и новые одновременно,— Быков стремился извлекать улыбку, смех, юмор из п р а в д ы военных воспоминаний, не упрощая и тем более не оглупляя их смехом, а через юмор открывая их величие и человеческое значение для нас, нынешних. Сюжет, судьбы героев, музыка, бытовая конкретика эпизодов — из всех этих компонентов режиссер собрал особый детонатор, который смог взорвать память зрителей. И наши чувства, наше сознание поразила такая мощная «ударная волна» ассоциаций, ощущений и переживаний, что, радуясь и смеясь, мы тут же волновались и горько сопереживали героям фильма.

Так режиссер перебросил первый мостик через поток времени, по которому мы вошли в атмосферу будней боевой эскадрильи. Но Быкову удалось в «Стариках» добиться еще и эффекта обратной связи. Его фильм не был стилизацией под войну. В облике каждого из героев ясно просматривались черты современные, близкие и милые каждому сидящему в зрительном зале.

Не случайно Л. Быков многие важные роли

фильма поручил актерам, которые запомнились зрителям в ролях молодых героев наших дней. Так режиссеру удалось максимально сократить дистанцию между экраном и залом: на месте каждого из персонажей фильма легко можно представить себе нашего современника, молодого человека 70-х годов.

Простота и ясность замысла, сознательный расчет на сотворчество зрителей — все это обеспечило успех героической комедии «В бой идут одни «старики». С тем большим интересом друзья картины задавали себе вопрос: какой — по тематике и кругу проблем — будет следующая работа Быкова-режиссера? На каком материале попытается он закрепить программные для него принципы «доверительной беседы» со зрителями?

Леонид Быков в своей новой работе вновь возвращает нас вспять на три десятилетия, вновь взывает к нашей памяти, вновь рассказывает о героизме, то озорно улыбаясь, то не стыдясь слез. И в этом ощущается верность художника обретенной теме, последовательность его творческих устремлений. Однако «повторение пройденного» всегда дает право зрителю особенно внимательно и небеспристрастно всмотреться в результат второй попытки восхождения режиссера к высотам священной для всех нас темы.

...Итак, Константин Святкин отправился на станцию Подбедня, неподалеку от которой, в селе Ильинка, могила его отца. В поезде он встретил Анну, дочь погибшего там же лейтенанта Суслина, командира и товарища ефрейтора Святкина. Эта женщина и написала Константину, задумав собрать на братской могиле родных и близких тех восемнадцати солдат из суслинского взвода, что приняли под Ильинкой свой последний бой с фашистскими танками.

Вслед за Константином и Анной приходим и мы на это место, вместе с ними стараемся представить себе то, что происходило здесь в самом начале весны 1944 года.

Фильм ведет нас к трагической кульминации неспешно. Подвиг солдат мы с самого начала воспринимаем как свершившееся, предчувствуем его буквально с первых же кадров — для этого есть опора и в сюжете и в самой атмосфере фильма. Но мы не знаем, как прожили солдаты свои последние дни и часы — те, что отделяли их от смерти на безымянной высоте. Об этом и рассказывает картина. Ретроспекции занимают в ней поэтому основное место. Однако «Аты-баты, шли солдаты...» — рассказ не только о войне. Константин, Анна, их ровесники, собравшиеся у могилы своих отцов,— они, по замыслу, не фон и не античный хор, комментирующий события далекого прошлого, а полноправные герои фильма. Драматурги и режиссер взволнованы стремлением ощутимо, раняще живо создать связь времен, сделать нас участниками переклички поколений. Мысль о нас, как о наследниках подвига наших отцов, тех, кто погиб за родину в далекие уже от нас годы войны, как раз и образует «несущую конструкцию» в замысле картины. Память — главный герой в ней, ее лейтмотив, ее тема. Она-то и ведет нас в этом фильме от настоящего к прошлому.

...Режиссер Л. Быков представляет нам солдат из взвода лейтенанта Суслина примерно так же, как представлял в свое время летчиков эскадрильи капитана Титаренко. Каждый наделен своеобразием, но ровно настолько, чтобы мы отметили его, не забыв при этом об остальных. В результате в памяти остается многофигурный портрет своеобразной фронтовой коммуны, где отношения между людьми определяются нерушимыми законами братства.

Они разные, солдаты сорок четвертого года. И «морская душа» Сайко (И. Гаврилюк), и добродушный растяпа Хабарбеков (А. Ганиев), и яростно справедливый, обожженный оккупацией, которую ему довелось пережить, Глебов (Н. Сектименко), и романтический мечтатель и философ Кодеридзе (В. Антбелидзе). Их и других солдат мы ощущаем как живых, и хотя не во всех случаях знаем, что у них за плечами, почти всегда ощущаем, каким было это прошлое. Понимаем, что у каждого было свое — своя жизнь, свой опыт, свое горе. Л. Быкову вновь удалось сделать нас своими соавторами, заставить сопережи-

вать с каждым из его героев, домысливать их биографии и характеры. Он мог бы просто пойти по сценарию, дававшему возможность сложной и четкой гравировки образов. Но предпочел воздействовать на зрителя по-своему, иначе. Леонид Быков строит фильм на пестрых и сочных деталях, сработанных всегда фактурно, пишет крупными мазками, крупными пятнами, выбирает тона по преимуществу глубокие, локальные. Он форсирует наши чувства, форсирует эмоции, и вот мы уже смеемся, потом громко хохочем, а потом сразу же, без перехода, сжимаемся от боли.

...Вот стоит перед нами рядовой Крынкин, некрасивый мальчик с большими, прозрачными глазами, и плачет. Он пойман на стыдном проступке, но мы не можем не проникнуться его горем. Мы жалеем, а не осуждаем Крынкина. Верим, что этот мальчик украл, потому что не знал, как помочь голодным сестрам и матери, у которой ноги отнялись после третьей «похоронки». Да, он украл мыло у взвода, у своих побратимов по войне и по близкой смерти. Но главное тут все же в том, почему он украл. Леонид Быков в этом эпизоде особенно крупно, встык дает вину и беду своего героя, соизмеряет их на весах нашего чувства справедливости. А вот второй номер бронебойного расчета Лавкин (С. Иванов). Он буквально покоряет своей незлобивостью, своей покорностью. Бойкий Святкин откровенно и весело помыкает им. Товарищи частенько подтрунивают. Он же лишь бормочет в ответ: «Опять Лавкин, всегда Лавкин». И мы опять смеемся, на этот раз добродушно и снисходительно. А между тем знаем: судьба у них одна, и она уже решена. И у Крынкина, и у Лавкина, и у Святкина, и у Суслина. Знаем, что жить им дни, потом часы, минуты. И то, чему мы улыбаемся, глядя на экран, это и есть их последние мгновения.

А они ведь очень молоды, солдаты 1944 года. Молоды не только по документам, молоды перед лицом войны, молоды перед вечностью. И вот уже в памяти возникает и точит, терзает ее когда-то вычитанная фраза: «Мертвые остаются молодыми...» Остаются ли? Или уходят в смерть? Навсегда. Навечно. Ответить на это и призван фильм.

«Дуэт» лейтенанта Суслина и ефрейтора Святкина «связывает» фильм композиционно и смыслово. Он особенно интересен и важен в нем. Оба они показаны крупнее и рассмотрены подробнее, чем все остальные. Игорь Суслин — вчерашний школьник, только вчера — буквально! — получивший погоны и право командовать взводом, ставший офицером на исходе третьего года войны. Второй — ненамного старше своего командира по годам, но несоизмеримо старше его душой, сердцем. За ним ведь долгий трехлетний опыт войны. Игорь Суслин — весь порыв и энтузиазм, за которыми (и это тонко, с ласковым и добрым юмором умеет оттенить В. Конкин) — пока еще всего лишь мальчишеское желание быть взрослым и самостоятельным. Он поэтому безупречно честен, когда признается, без тени рисовки, волнуясь и стыдясь своей молодости, что не колеблясь поменялся бы местами с любым из своих солдат. Ему, действительно, слишком мало отпущено времени на сложную науку управления людьми на войне. Единственная сила, которой владеет Игорь,— искренний порыв, вера в правильность — в высшем смысле этого слова — своей судьбы. Жизнь фронтового взвода он не представляет иначе как по нормам комсомольского братства довоенного образца, и поэтому в решительные минуты обращается к своим бойцам не по уставу, но от самого сердца: «Ребята!»

И так понятно, что вчерашний школьник долго не может найти общий язык с «неисправимым бузотером» Святкиным, нахлебавшимся войны по самое горлышко.

Образ ефрейтора легко узнаваем. Но это не смущает Быкова. Наоборот, как раз на узнаваемость своего героя он и рассчитывает. Он хочет, чтобы мы сразу же установили генеалогию Святкина, и порой даже подчеркивает ее. Его Святкин — не Теркин (он злее на войну, ожесточеннее, он — обугленный), но в нем есть теркинские черты. Это родство своего нового героя с Василием Теркиным Быков тоже подчеркивает с откровенным расчетом на знание зрителями фольклора военной поры.

У быковского Святкина, прозванного Сватом, есть, казалось бы, несочетаемые черты: лихость, озорство, прорастающие из корня все еще не растраченного им мальчишества, есть веселость и «на краю», когда он — один на один со смертью. Но есть и ранняя мудрость, дарованная ему тяжким опытом войны, печаль, скрытая под бравадой и каким-то упрямым и не очень-то веселым озорством. Сват умеет подбить три танка, а потом на учении созорует так, что хоть сажай его на губу; может продемонстрировать перед генералом-инспектором высший класс метания гранаты, а на торжественном прохождении — затянуть дурацкую песенку на тот самый мотив «Аты-баты», который дал название фильму... Сват вообще считает, что по сравнению с боем все на этом свете — «аты-баты», и с презрением отвергает надоедливую въедливость комвзвода, в отместку окрестив его Сусликом.

Трудно представить, как в какой-то другой ситуации мог бы проявиться конфликт этих, столь различных людей. Но в фильме он развертывается в условиях войны, а потом и их последнего боя. И не авторы, а сама война преодолевает его, заставляя нас понять, что и мальчишеская придирчивость лейтенанта и какое-то отчаянное озорство ефрейтора одного происхождения. И в том, и в другом эти черты форсированы войной. Ею доводятся до поляризации и ею же снимаются в часы последнего боя. В нем-то, в бою, Суслин и открывает в Святкине столь высоко ценимое им чувство товарищества, а ефрейтор признает в конце концов, что Суслик — настоящий парень, совсем не «дешевка», а если и суетится

*«Аты-баты, шли солдаты...».*
*Ефрейтор Святкин — Л. Быков*



зря, бегает «на полусогнутых», то по неопытности, по наивности, а не из желания выслужиться.

Конечно, отношения между Святкиным и Суслиным да и между другими солдатами взвода могли развиваться как-то иначе — сложнее, еще драматичнее. Могла ведь первоначальная неприязнь обернуться у Свата и Суслика враждой, даже ненавистью. Но стилистика фильма «Аты-баты, шли солдаты...», истоки которой, наверное, следует искать в таком фильме, как «Два бойца», никаких неразрешимых обострений в отношениях между героями не предполагает.

Леонид Быков и в новой своей картине остался верен себе. И здесь он глядит на своих героев — солдат Великой Отечественной войны — через оптическое устройство особого рода — сквозь призму благодарной памяти, в причудливой и терпкой смеси соединяя улыбку и печаль, соленую солдатскую шутку и нашу горечь. Мы, зрители, видим их глазами девочки Валюхи, с которой солдаты делились своим скупо отмеренным пайком; глазами юной санитарки, с неизбывной болью твердящей, что «счастлив будет тот, кто переживет эту войну»; мы понимаем их, оставшихся там, «у безымянной высоты», вместе с сестрами Крынкиными, все-таки получившими то злополучное мыло, но уже как подарок от всего взвода. Некоторая идеализация (но не приукрашивание!) коллективного образа погибших ребят, на которую сознательно идет Быков, поэтому не только не мешает поверить в подлинность их бытия, но и настраивает на восприятие всего фильма, лишенного жесткой, предельно «фактурной» разработки будней войны. (К такой жестокой «фактурности» нас приучили многие фильмы — от «Пяди земли» до «Горячего снега».) Ведь на экране не просто война, а война, которую воссоздают для себя дети тех, кто погиб тут, на высотке, где сейчас их братская могила. Война в фильме поэтому освещена не только личным опытом авторов, но и лирикой, своеобразным солдатским фольклором, создаваемым и поныне. Приходят на память строки Б. Окуджавы о мальчиках, повзрослевших до поры, или М. Матусовского о восемнадцати ребятах, встретивших свой главный час «у безымянной высоты». Ведь и в фильме: восемнадцать ребят и безымянная высота... Да, сознательный расчет на узнаваемость, реминисценция как художественный прием, последовательно проведенный через весь фильм, конструируют режиссерский стиль Л. Быкова, как он сложился на сегодня.

Бой... Бой на высотке у села Ильинка, где теперь братская могила восемнадцати...

Гибнут один за другим ребята, и не каждому из них дано осуществить священную заповедь великой войны: окупить свою кровь кровью врага. Один падает, сбитый шальной пулей, не успев выполнить приказ командира, другого перехитрил враг, третий оказался безоружным перед танком. И в этом авторы фильма тоже верны не только правде жизни и правде войны, на которой не каждому выпало на долю погибнуть, совершая подвиг. Авторы тут верны еще и своим героям: миг их гибели важен драматургически не сам по себе, а потому, что высвечивает в нашей памяти все то, что мы успели узнать об этих ребятах прежде. Каждый уходит из жизни, оставаясь самим собой. Пытается шутить Святкин, «рвет тельняшку» Сайко, удивленно глядит на собственную кровь Хабарбеков, не понимая, что это смерть, и страстно внушает: «Успокойтесь, Володя», — забывший об уставных командах командир взвода Игорь Суслин.

В ритме всех этих эпизодов, в точно найденной и переданной эмоциональной окраске каждого кадра, в деталях — скупых и многозначительных,— в тщательно подготовленных режиссером «соло» каждого из актеров, наконец, в мартовском дожде, растапливающем окровавленный снег, в скупо и тем более выразительно организованном звуковом фоне, сопровождающем рассказ о гибели восемнадцати,— во всем этом ощущается не просто нарастание боя, его жестокость, но и авторское волнение, нежность, скрытая под терпкой грубоватостью интонации, под упорным желанием не расчувствоваться, не впасть в патетику или, того хуже, в сентиментальную риторику.



*«Аты-баты, шли солдаты...».*
*Кима — Е. Шанина,*
*Лейтенант Суслин — В. Конкин*

Все это с уверенностью позволяет говорить о фильме «Аты-баты, шли солдаты...», как о работе, которая свидетельствует и о масштабах дарования Быкова-режиссера, и о силе и своеобразии таланта Быкова-актера. И все же Быков-режиссер еще не настолько сложился, чтобы можно было ограничиться только этой констатацией. Уже выявлен — в достаточной мере — характер его дарования, яркого, самобытного, но проявлена, на мой взгляд, и необходимость его дальнейшей огранки и шлифовки. То, что не всегда в фильмах Леонида Быкова эмоциональная щедрость подкрепляется точностью психологического исследования, хотя в актерской палитре Леонида Быкова такое исследование присутствует непременно, как раз и говорит о необходимости р а з в и т и я режиссерского мастерства Быкова, пока еще не поднявшегося на уровень мастерства Быкова-актера. Актерски Быков в этом фильме на много голов выше всего остального ансамбля. Его Святкин явно выделяется среди других персонажей фильма своей сложностью, многогранностью, необычностью. Тогда как некоторые другие роли, драматургия которых тоже давала простор воображению актеров, сыграны несколько эскизно, ярко, но несложно, неглубоко (Саенко, Хабарбеков); а в роли санитарки Кимы (Е. Шанина) не обошлось и без актерского наигрыша, надрыва, как мне кажется, не входившего в замысел авторов.

Но все это недостатки и несовершенства, которые можно было бы и не отмечать, потому что и при них боевые эпизоды фильма смотрятся на одном дыхании, с увлечением и верой в происходящее. Иное дело — многие эпизоды из современной части фильма.

Тема детей войны в фильме по замыслу

сценаристов — не просто драматургический прием, композиционно обрамляющий основные события сюжета. Ведь ради этой темы существуют и военные эпизоды и образы отцов, тех, кто погиб здесь, «у безымянной высоты». Повторю: фильм не столько о войне, сколько о нашей ответственности перед нею, а главная цель его — активизация эмоциональной памяти зрителей, которые, пережив гибель восемнадцати, должны ощутить свою нерасторжимую, кровную связь с ними. И мы ощущаем эту связь. Ощущаем ее потрясенно и благодарно. Несмотря на очевидные слабости тех эпизодов, которые происходят в наши дни. Вот ведь как обстоит дело в фильме. Вот в чем его парадоксальная особенность.

Чтобы убедиться в этом, вернемся вновь к истории взвода. Есть в фильме эпизод, предваряющий бой. Неожиданно выпавшая на долю героев ночь без тревог. Почти мирная ночь...

Ефрейтор Святкин празднует первую годовщину своего сынишки, которого он еще и не видел даже. Желает своему наследнику счаст-

*«Аты-баты, шли солдаты...»*



ливой доли... А в это время лейтенант Суслин влюбленно смотрит в глаза девушке со странным именем Кима. Расставшись с ней сразу же после школы и теперь нечаянно встретив ее на фронте, в полосе боев, Игорь говорит о том, в чем не умел раньше признаться ни ей, ни самому себе. И Кима тоже охвачена счастьем так неожиданно подаренной ей любви. «Господи, господи, пусть хоть дети наши будут счастливы»,— шепчет она, обнимая Игоря.

Увидеть своих детей, узнать, сбылись ли их отцовские мечты о счастье для них, не было дано ни Суслину, ни Святкину. Об этом знаем мы, зрители фильма, пережившие их последнюю ночь и их последний рассвет. Об этом думаем мы и тогда, когда вглядываемся в лица тех, кто сейчас собрался у их братской могилы.

Кто же они, те, кто наследует дело героев, павших у одной из многих безымянных высоток военных лет?

Анна (Е. Уралова) совершает каждодневный подвиг, заботясь о муже, тяжело заболевшем в результате давней контузии. Константин (Л. Бакштаев) честно выполняет свой долг офицера. Остальные — те, кого встретили Анна и Константин на станции Подбедня,— представлены более лаконично: мы узнаем о них лишь, «кто есть кто». Профессор, счетовод, известный артист, летчик, просто «дочь солдата и мать троих детей». Некоторые же появляются на экране вообще неназванными. Можно ли было, опираясь на столь скудный драматургический материал, сколько-нибудь ярко прорисовать и облик и судьбу детей тех солдат, которых мы успели так близко узнать и так крепко полюбить? Сжатое время, скупой метраж, обилие лиц. Возможно ли при таком метраже не просто сказать, что все это люди, достойные уважения, дети своих отцов, но и доказать это, проявить авторскую мысль художественно? Оказывается, можно. Режиссер это доказывает всего лишь одним кадром, протяженностью немногим более метра...

На экране две женщины, которых представляет Анна: «А это сестры Крынкины». «Здравствуйте»,— говорит одна. «Здравствуйте»,— вторит ей другая. Вот и все. Только почему-то не идут из памяти сестры Крынкины! Лица неприметные, как будто стертые печалью и постоянной заботой. Одинаковые платки, блузки опрятные, скромные. Ничего особо примечательного, резко индивидуализированного. А между тем они живые, сестры Крынкины, и их уже ни с кем никогда не спутаешь. Великолепный по точности кадр мгновенно, сразу же будит фантазию... Наверное, сестры и не разлучались никогда, связанные болезнью матери, вместе делили послевоенную нужду, стараясь ни в чем не обидеть друг друга; вот даже и одеваться они привыкли одинаково — копейка в копейку... Один кадр, а за ним — судьба. Но этот кадр по силе и точности единственный в своем роде. Другие современные персонажи чаще всего лишь выполняют заданную им функцию, комментируют воспоминания о прошлом, не вызывая к себе специального интереса.

Конечно, у братской могилы отцов собрались люди незнакомые друг другу и разные. У каждого жизнь сложилась по-своему. Не каждый может рассказать о громких заслугах, предъявить высокие награды и звания. Но в таких ли опознавательных знаках дело? У сестер Крынкиных нет ни орденов, ни депутатских значков, а мы знаем, кто они, как знаем, что за человек Анна, собравшая детей, не знавших своих отцов. Дети ехали на встречу с отцами, не зная друг друга и не думая друг о друге. И, оказавшись вместе, в первые минуты они чувствуют себя не очень уютно, говорят о постороннем, пытаются разрядить неловкость шутками, хотя и сознают их неуместность. Кто-то недоумевает, а нужно ли было этот день обставлять так торжественно? Но вот наступает миг, когда, столпившись у братской могилы, они начинают осознавать свою кровную близость друг с другом, свое нравственное единство. Они осознают себя как поколение, спасенное теми, кто полег на полях войны. Наверное, кто-то из них понял в эти минуты, как мала в свете того подвига их собственная удачливость, может быть, впервые задумался над тем, какой дорогой ценой была оплачена его жизнь, его

судьба. В этом осознании — высокий итог путешествия офицера, профессора, счетовода, артиста, всех других на станцию Подбедня, предпринятого по зову Анны, самой неудачливой из них и самой памятливой на горе и боль тех святых лет.

К сожалению, в фильме этот итог скорее декларирован, чем пережит, из-за того, что во многих случаях нет и намека на индивидуальность героев. Все они в меру обаятельны, импозантны, дружелюбны, благодушны. Все говорят друг о друге с каким-то показным восхищением, все ко всему относятся с эдаким корректным спокойствием — конечно, до той минуты, пока дорога через заснеженное поле не вывела их к самой могиле. Может быть, режиссер хотел выразить убежденность, что счастье детей оправдало подвиг отцов, что эстафета поколений была им передана из рук в руки? Но счастье, а вернее, благополучие детей, о которых мы узнаем так мало, в некоторых эпизодах выглядит напыщенно и самодовольно. Впрочем, это настораживало и при чтении сценария: слишком уж цветистыми и многословными казались в нем монологи и реплики наследников.

К тому же режиссер не избежал соблазна найти для риторики сценаристов стилистический эквивалент уже постановочными средствами. Вот, например, дети фронтовиков разбрасывают цветы на поле боя. Там, где пролилась кровь их отцов. Алые гвоздики на белом снегу! Алые — на месте некогда пролитой здесь крови... Красиво? Слишком красиво!.. Это осознаешь тем более непримиримо, что такие «кинооткрытки» соединяются монтажом с эпизодами последних часов суслинского взвода. С чувством известной неловкости воспринимается и хорошая песня из кинофильма «От зари до зари», поданная в фильме «Аты-баты...» как вставной номер: ее поет — концертно! — сын солдата, которого нам представили как известного оперного певца. В отличие от фильма «В бой идут одни «старики», где музыка была разлита во всей атмосфере фильма, здесь использование музыкальной цитаты не приближает, а отдаляет нас от атмосферы войны, в которую вживаются дети погибших. К сожалению, несколько помпезен (действительно, «срежиссированный», по выражению одного из героев) митинг на братской могиле, который поэтому плохо монтируется с последующим и самым сильным эпизодом: боем отцов с немецкими танками...

Да, предыдущий фильм Л. Быкова был, пожалуй, более цельным, чем «Аты-баты...». Но и задача режиссера была там не столь сложной. В основе героической комедии «В бой идут одни «старики» лежал замысел прозрачный и лапидарный, во всем соответствовавший (недаром Л. Быков выступил тогда и как соавтор-драматург) особенностям и творческим тяготениям режиссера. Сценарий Б. Васильева и К. Рапопорта более многослоен и многотемен. «Сопротивление материала» поэтому тут было упорнее, чем в предыдущей картине. К чести Леонида Быкова надо сказать, что он решил сценарий по-своему, освоил его в стилистике, ему близкой. И добился многого. Хотя и не во всем, не на всем пространстве фильма.

Впрочем, может быть, об этих частных неудачах не стоило и говорить, благо картина волнует своим общим эмоциональным накалом, своей светлой и высокой мыслью, выраженной страстно, увлеченно, искренно? Фильм удался, так стоит ли делать оговорки?

Стоит. И не только потому, что за искренность надо платить искренностью, но и потому, что творческий потенциал режиссера Леонида Быкова, я в этом уверен, и нам и ему самому пока еще понятен лишь, так сказать, в первом приближении. Оба его фильма о войне хочется поэтому прочесть еще и как обещание на будущее. В них явно просматривается своеобразие сильного и доброго художника, охваченного мыслями и чувствами, в которых так нуждается наш экран. При этом Леонид Быков не страшится идти путями неизведанными и трудными. Свою героическую комедию, почти мюзикл, о войне он начал ставить после признанной всей критикой неудачи В. Мотыля в фильме «Женя, Женечка и Катюша». Неуспех товарища, повторяю, не обескуражил Леонида Быкова, пробившего

своей картиной путь и для **такой** трактовки военной темы. А теперь он поставил «Аты-баты, шли солдаты...», фильм тоже во многом новый и неожиданный. Думаю, что и он тоже встретит у зрителей отклик сердечный, щедрый. И это будет достойной наградой режиссеру за верность теме, за его горячую любовь к человеку, за искреннее желание заронить в сердца молодых своих современников огонь благодарной памяти о тех, кто за них, нынешних, отдал жизнь «у безымянной высоты».

*А. Липков*

# Елизавета Уварова сегодня и завтра

**«ПРОШУ СЛОВА»**
Сценарий и постановка Г. Панфилова. Оператор А. Антипенко. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор В. Биберган. Звукооператор Э. Вануцц. «Ленфильм», 1976.

**Семейный портрет в интерьере**

Интерьеры, в которых происходит действие фильма Глеба Панфилова «Прошу слова», просты и будничны. Ну разве что, за исключением кремлевского зала, который, кстати, тоже предстает в непарадной, деловой атмосфере заседания Верховного Совета. А в остальном — служебный кабинет председателя горисполкома, где день за днем — совещания, прием посетителей, решение больших и малых дел, за каждым из которых человеческие, личные судьбы. Еще — дом, ничем не примечательная стандартная квартира, где живет семья Уваровых — сама Елизавета Уварова, ее муж, футбольный тренер, сын (старший) и дочь (младшая), школьники. Еще — слегка богемная мастерская художников, да две-три частные квартиры, в которых так или иначе продолжаются служебные обязанности героини — даже когда она с шиком отплясывает на чьей-то свадьбе, даже когда забежала к старым друзьям поболтать, отдохнуть от дел. Да что там, даже собственный дом не перестает быть продолжением служебного кабинета — ну вот, скажем, завесив стены и двери проектами и диаграммами, героиня держит речь перед «ответственной комиссией» — мужем и детьми, репетирует выступление для других, более высоких инстанций.

И, наконец, последний интерьер, который нельзя не упомянуть, — тир. Уварова — мастер спорта по стрельбе, экс-чемпион страны и Российской Федерации. И сейчас, уже уйдя из большого спорта, она все равно постоянно наведывается в тир — здесь ей спокойнее всего, здесь можно сбросить напряжение прожитого дня, сосредоточиться на своих мыслях.

Все эти главные для действия помещения необходимо было перечислить, чтобы сразу же акцентировать внимание на стилевых особенностях фильма Панфилова.

Лапидарность интерьеров диктует лапидарность композиций. Дело даже не в том, что в стандартной квартире не шибко разгуляешься с панорамами и ракурсами. Суть не в габаритах и пропорциях комнат. Важно иное — любой из интерьеров фильма в большей или меньшей мере оказывается официальным. Официальность помещений либо происходящих в них событий и от камеры требует соблюдения приличного случаю регламента. Ей тоже подобает держать себя в известной мере официально — не привлекать к себе внимания, не слоняться взад-вперед по комнатам, не приближаться излишне близко к героям — интимный контакт здесь неуместен, официальность требует соблюдения дистанций.

Композиции кадров «Прошу слова» в большинстве случаев фронтальны, особенно в служебных интерьерах, да и в домашних тоже, поскольку и в них, даже тогда, когда героиня выступает как лицо сугубо частное, действие не раз принимает характер канонизированной процедуры. Скажем, семейное сидение у телевизора, лаконичная, точная и емкая сцена, на-

чинающаяся с непрерывного неподвижного кадра, длящегося на экране почти пять минут. Здесь сама фронтальность композиции говорит о том, что мы присутствуем при ритуале, установившемся, неменяемом, так сказать, на ежедневной семейной планерке дома Уваровых. Точно так же и в экстерьерных кадрах фронтальна композиция друзей Уваровых, построившихся перед невидимым нам фотографом для ритуального снимка с новорожденным сыном, только что вынесенным из роддома. И опять же фронтален кадр Уваровых, их сослуживцев и близких, на похоронах сына. Похороны — тоже ритуал. И рождение, и смерть, да в немалой мере и все, что происходит между двумя этими граничными точками человеческой жизни, вставлено в оправу общепринятого канона.

В «Советском экране» были напечатаны фотографии нескольких кадров картины, снятых чуть с иной точки, немного сбоку, как всегда приходится работать фотографу группы, чтобы не мешать кинокамере. Нарушение композиции, для другого фильма оставшееся бы незаметным, здесь (говорю, естественно, о своих личных ощущениях) коробит фальшью. Фронтальность в «Прошу слова» — не просто формальный прием, она важнейший смысловой компонент. Фронтальность не только адекватно соответствует официальному посту, занимаемому героиней, но и существу ее характера, не умеющего хитрить, искать обходных путей, уклоняться от ответа за любой свой поступок, привыкшего, как в тире, на огневом рубеже, встречать лицом к лицу, лоб в лоб, беды и радости, поражения и победы, с равной прямотой общаться с друзьями, с коллегами, со всеми многочисленными людьми, знакомыми и незнакомыми, симпатичными ей и антипатичными, с которыми приходится сталкиваться по роду обязанностей.

Нельзя не отнестись с благодарным уважением к работе оператора Александра Антипенко, ограничившего роль изображения чуть ли не уровнем служебного протокола. И это после блистательной графики «Мольбы», после тонкой живописности «Живой воды» и «Поклонника»! Но жестокое, безжалостное к себе самоограничение, работа «наступя на горло собственной песне» — лучшие доказательства таланта и зрелости мастера, его умения подчинить все главному — выявлению смысла.

Все эти стилистические особенности определяют характер нашего общения с экраном: дистанция между зрителем и героиней, заданная режиссером, отсекает возможность сопереживания. А именно этого режиссер сознательно добивался, подтверждением чему — его собственное высказывание: «Конечно, мы любим нашу Уварову, но сегодня, как мне представляется, гораздо нужнее исследовать сильный характер, его внутренние проблемы и сложности, то есть диалектику характера. Я не хочу сопереживать с ним, а поднять и проанализировать его»[1].

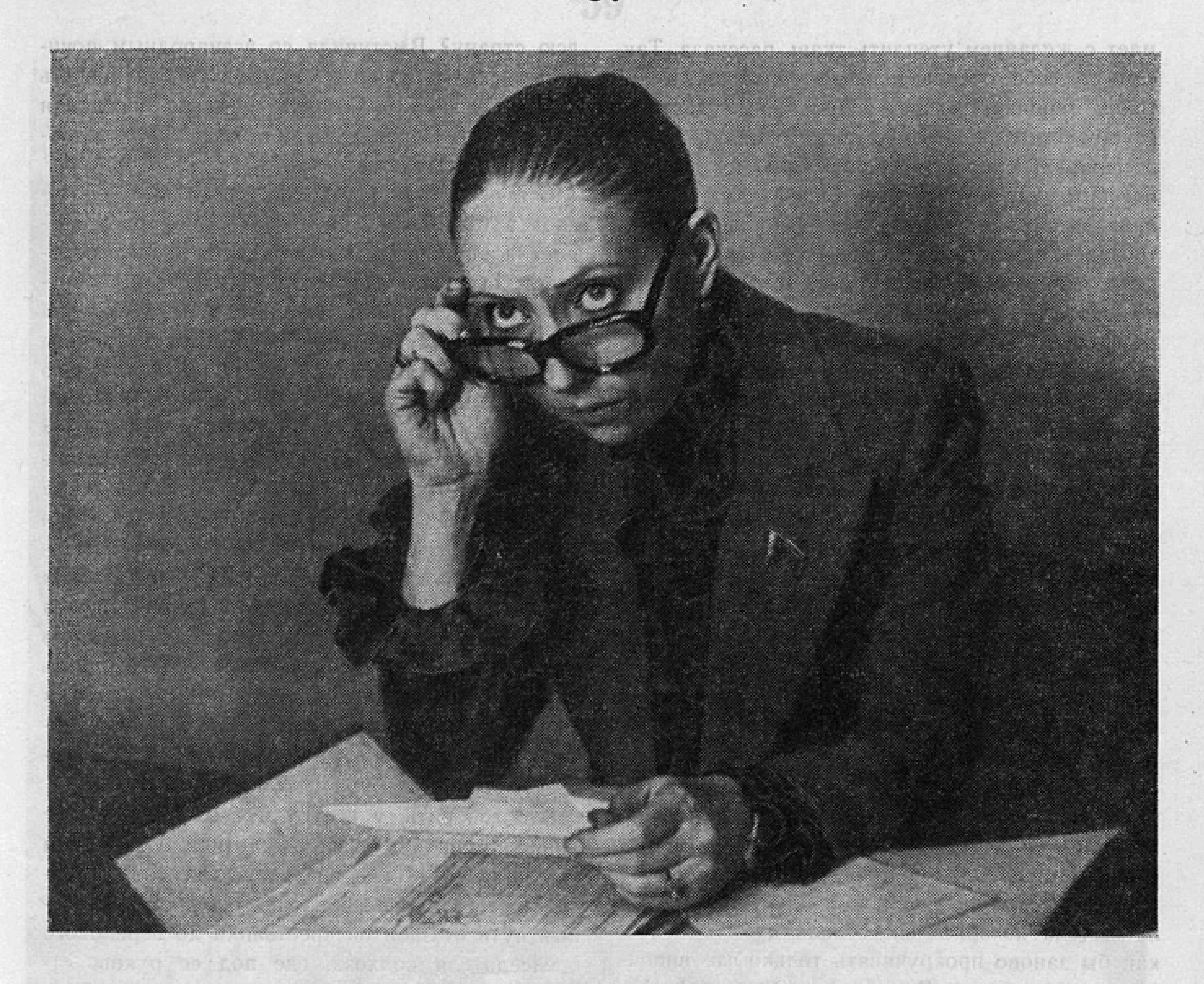
Итак, нам предлагается не сопереживать, а думать. Оценивать поступки героини, соглашаться или не соглашаться с ними, нести полную меру внутренней ответственности за эту оценку. Позиция режиссера как бы беспристрастна: он лишь объективно излагает факты. Но от зрителя своего он требует активности — активности мышления, анализа, оценки.

Впрочем, здесь важно сделать существенную оговорку: при всей внешней холодности режиссерского взгляда картина полна тепла, сердечной расположенности к героине. Ферментом, скрепляющим две вещи, столь несовместимые, как соучастие и «незаинтересованность», служит юмор. Он щедро рассыпан по всей картине, он в самих характерах населяющих ее персонажей. Особенно не поскупился на эту краску Николай Губенко, играющий мужа Уваровой, причем комедийность образа усиливается от полной серьезности актерской интонации.

Герой Губенко — человек основательный во всем, прочно чувствующий себя на земле, любящий свою жену, своих детей, свой футбол, да и самого себя не обделивший своим расположением. Это чувствуется во всем — в той тщательности, с какой уложена его прическа и каждый волосок усиков, в осанистой медлительности движений, в степенной весомости го-

---

[1] «Искусство кино». 1976, № 4, стр. 116.



*«Прошу слова».*
*Елизавета Уварова — И. Чурикова*

лоса и громогласном «хо-хо-хо-хо», демонстрирующем несомненное интеллектуальное превосходство над любым, кому это «хо-хо-хо-хо» адресовано. Фотография Сергея Уварова в немыслимом подскоке за мячом, с задранной выше головы ногой, украшающая стену их квартиры, — завершающий штрих в портрете героя.

Юмор этого образа, вольно или невольно для нас, проецируется и на характер самой Уваровой, в котором и без того достаточно по-доброму забавных штрихов. Свойственная героине необычайная возбудимость, острота заставляют нас ласково улыбнуться даже тогда, когда речь идет о вещах более чем серьезных. Ну, скажем, услышав по телевизору о гибели Альенде, она, рыдая, хватается по привычке за футляр с винтовкой — бежит в тир, пострелять, успокоиться. И это при том, что еще прежде мы видели, как Уварова приходит к себе в кабинет с похорон сына, без единой слезинки на глазах, задушившая в себе свое горе и даже способная утешать расплакавшуюся от всех этих переживаний секретаршу. Парадоксальность ситуации вносит тактичную долю доброго, умного юмора и в этот, куда уж как невеселый, горький эпизод.

Иногда Панфилов, пожалуй, даже пережи-

мает с желанием утеплить ткань рассказа. Так, сам по себе очаровательный эпизодик, в котором героиня, усыпив депутатским удостоверением бдительность московского милиционера, обмеривает опоры тяг Крымского моста портновским сантиметром (эти «секретные» данные пригодятся для проекта моста в родном Златограде), из логики образа не вытекает. Уварова, конечно, не лишена известной наивности, но пределы этой наивности здесь явно превзойдены. Панфилов «сыграл в поддавки», нарочно принизил свою героиню, чтобы мы могли взглянуть на нее с высоты собственной умудренности и оттого прониклись бы к ней соучастием.

В целом же режиссерский расчет себя оправдал. Благодаря дистанции между нами и Уваровой мы можем воспринимать ее критически. Благодаря теплоте юмора, наше критическое суждение сочувственно и доброжелательно. Но все же это только сочувствие — не сопереживание.

Только в самом последнем кадре фильма, как бы прорывая завесу отстраненности, героиня смотрит с экрана прямо на нас, зрителей. Вроде бы странно, выход на контакт, на сопереживание дан тогда, когда уже сопереживать нечему, вся история рассказана до конца. Но именно это приближение к героине в момент прощания с ней побуждает нас и после выхода из зрительного зала думать о ней, как бы заново прокручивать только что виденную ленту жизни Елизаветы Уваровой. Ну что ж, задумаемся. Созданный Глебом Панфиловым и Инной Чуриковой характер и впрямь незауряден — глубок, богат, сложен. Думать о нем интересно.

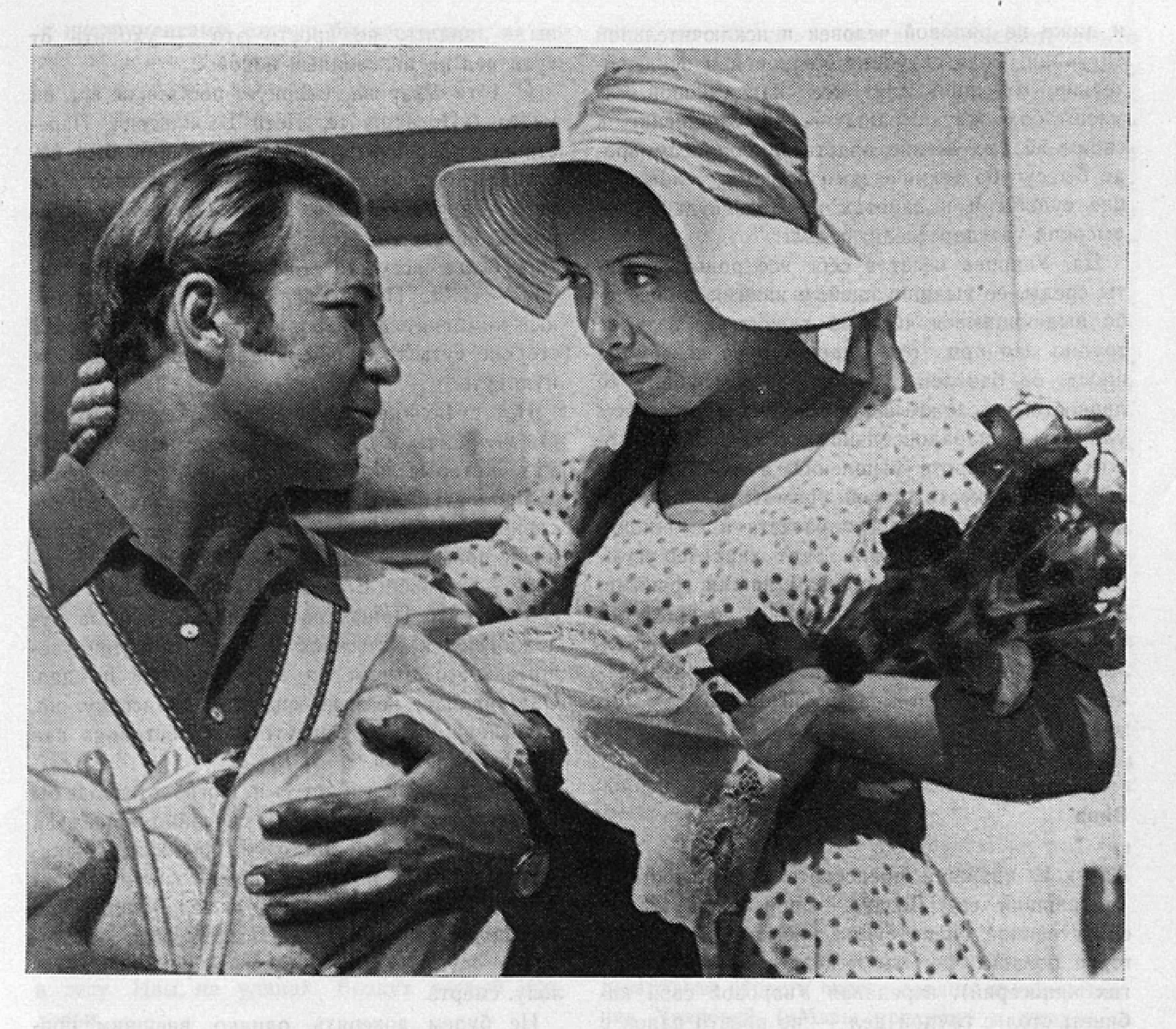
### О чем-то ином

Придирчивый читатель может здесь вмешаться, предъявив критику, а заодно и авторам фильма, серьезный счет. Как же это героиня незаурядна? Заурядна! Что она такого сделала, чтобы поразить наше воображение? Построила какой-нибудь гигантский комбинат, который бы сразу прославил имя ее родного города на всю страну? Выступила со всенародным почином, всколыхнувшим творческую активность масс? Сказала пламенную речь на заседании Верховного Совета? Да нет же. Ничего подобного!

Вся ее деятельность, как мы видим, протекает в будничной текучке: Уварова распределяет жилплощадь, которой, естественно, недостает; выбивает трубы для строителей, вовремя неотгруженные; представительствует на встречах и торжествах не бог весть какого эпохального характера; на сессии Верховного Совета мы видим ее не на трибуне, а среди слушателей, да в перерыв — в буфете. Самая большая ее мечта, мост через реку — тоже ведь не КамАЗ и не БАМ. Скажем прямо, по нынешнему размаху строек — довольно-таки заурядная мечта, да и та не состоялась. Самое большое дело, которым на наших глазах ей приходится заниматься, — решение вопроса о том, переселять или не переселять жильцов из дома с треснувшей стеной. Может, и впрямь прав был тот критик, который усомнился в серьезности авторских намерений и даже усмотрел здесь некоторый оттенок пародии? Действительно, что за буря в стакане воды!

Что говорить, у всех у нас на памяти уже давно ставшая классикой картина А. Зархи и И. Хейфица «Член правительства», где героиня на наших глазах проделывала стремительный путь от забитой крестьянки до передового председателя колхоза, где под ее руководством росло, процветало и меняло свой облик село, а пуля, выпущенная в спину героине из кулацкого обреза, удостоверяла значительность ее дел и служила мандатом на выступление с высокой кремлевской трибуны. Наверное, и сейчас можно было бы сымитировать подобную же сюжетную схему (думаю, впрочем, без прежнего успеха), только Панфилова интересуют иные проблемы, ничуть не менее важные.

Конечно, драматургически выигрышнее, да и общественно, социально важно, рассказывать о передовых рубежах, где штурмуются высоты светлого завтра. Но ведь вчера и завтра сталкиваются не только там, где возводятся прокатные станы-гиганты или атомные элект-



*«Прошу слова».*
*Сергей Уваров — Н. Губенко,*
*Елизавета Уварова — И. Чурикова*

ростанции, а в самих человеческих душах, какому бы делу эти души себя ни отдавали. Вчера работница, сегодня государственный деятель — разве это не рубеж, который приходится одолевать в конфликтном столкновении с самой собой, с привычными параметрами мышления, дел, задач. А если попробовать прикинуть, сколько подобных людей ежечасно выдвигаются на ответственные посты в масштабах всей страны, то, возможно, и этот рубеж окажется далеко не последним по своей значимости.

В конце концов уровень общества определяется не одним лишь масштабом происходящих в нем строек, но масштабом человеческих личностей, это общество составляющих. Причем не только самых видных, знаменитых, прославленных, но в неменьшей мере — и рядовых, самых обычных.

Внутренняя тема фильма Панфилова: соответствие человека, любого, своей должности, любой. Причем выбран самый серьезный и, пожалуй, самый неблагодарный аспект разговора. Уварова никак не исключительный человек

и даже не рядовой человек в исключительной ситуации. Если ситуация Уваровой и исключительна, то лишь для нее как таковой. В масштабах же страны — ее отношение к своим делам, умение видеть за вопросом вроде бы сугубо технического порядка человеческие судьбы и в заботах об этих судьбах — высокий государственный долг.

Да, Уварова несет в себе все родовые черты среды, ее выдвинувшей, и какими-либо особо выдающимися чертами характеризовать ее трудно. Но при этом характер ее совсем не прост, не банален. Мы ощущаем глубину ее личности, ее сложный объем. Мы не перестаем удивляться парадоксальному сочетанию несхожих черт: широте мышления, а порой и узости; ее жесткости, сухой прямоте и мягкости, женственности; трезвости расчета и эмоциональной впечатлительности. Этот характер каждый раз оборачивается к нам иными гранями, да и сама героиня, быть может, неприметно становится иной. К ней приходит опыт — и деловой и человеческий, хотя, что говорить, дается он подчас совсем немалой ценой.

**Вина**

Алтухов, прежний председатель горисполкома (сыгравший его Леонид Броневой в одной-единственной сцене сумел рассказать о своем герое больше, чем мы подчас узнаем из многих киносерий), передавая Уваровой свой кабинет, стол с грудой дел — не просто папок с бюрократической перепиской, а реальных дел, в которые вложены его труд, душа и боль сердца, — сваливая с себя эту тяжкую и дорогую ношу, в которой и был главный смысл его жизни, с грубоватой прямотой усталого человека спрашивает свою преемницу: «Вот смотрю я на тебя, Уварова, и думаю: зачем тебе все это?» — «А вам зачем?» — «Мне интересно было». — «И мне тоже интересно. У меня мысли кой-какие есть, идейки. Хочется их осуществить, — отвечает Уварова. «А детки как же? Им же мамка нужна?» — голос Алтухова переходит на ерничающую интонацию, сдали нервы — видать, не просто это — уходить от гула дел на пенсионный покой.

И хотя Уварова, одернув, поставила его на место («Послушайте, Петр Васильевич. Перестаньте паясничать. Стыдно»), вопрос был поставлен по существу, и, по существу, ответа на него Уварова не дала. И даже уверенно парировав еще одно колкое замечание Алтухова («А белье все-таки должна стирать женщина». — «Нет, Петр Васильевич, банно-прачечный комбинат»), Уварова все равно оставила в стороне суть того, о чем шла речь. Конфликтную суть.

Нет смысла вдаваться здесь в споры о месте женщины в обществе и в семье, о проблемах, которые повлекло за собой вовлечение женщины во все сферы производства и социальной жизни. Нас все это интересует здесь лишь применительно к данной конкретной судьбе — судьбе Елизаветы Уваровой. И надо сказать, что Панфилов — спасибо ему за художническую честность — благополучно-утешительного ответа на эту проблему не дал. Она, правда, не вынесена на авансцену, но, уведенная вглубь, присутствует постоянно как тревожащий фон.

У Уваровой погибает сын. Погибает вроде бы по чистой случайности — случайно нашел на снегу самодельный пистолет, брошенный какими-то парнями и не найденный милиционерами, попробовал стрельнуть — пулю заклинило в стволе, попробовал ее выколотить — случайно спустил курок: пулевое ранение в голову, смерть.

Не будем доверять, однако, внешним приметам случайности этого печального события. В любом органически цельном художественном произведении даже случайности несут закономерный смысл. Ведь мальчишка-то не в пруду утонул, не под машину попал, а убил себя из того самого оружия, которым так красиво и уверенно владела его мать, убил себя, выколачивая пулю из ствола с помощью того самого инструмента, который Уварова привезла ему в подарок из Москвы. И, наверное, не зря Панфилов, вообще не склонный к педалированию акцентов, подчеркнуто фиксирует наше внимание на красно-желтой крышке ящика

с инструментами, словно бы ненароком, на долю секунды, оказавшейся в кадре на крупном плане в момент, когда мать отдавала его сыну.

Естественно, режиссер не ведет нас к выводу о виновности Уваровой. Здесь оставлена, думается, намеренно, недоговоренность, зазор для зрительского размышления. Мы знаем, альтернатива: «дети или работа» — перед героиней не стояла — одно другому вроде бы не помеха. Душевных жертв ее высокий пост не требовал — она приняла его с радостью. И все же отсвет драматизма (не в бытовом, житейском, а в высоком философском значении слова) лежит на всей ее личности. Это заложено в ней самой: готовность идти путем только прямым, самым трудным, брать всю меру ответственности на себя, жить мечтой, одержимостью, страстью. Именно ради своей мечты, а не ради поста как такового Уварова решилась стать мэром города. Ей интересно испытать себя в большом деле. Трудно, конечно, но тем и увлекательно.

**Мечта**

Итак, о мечте Уваровой. Мечта эта, как уже говорилось, — мост, не просто сам по себе мост, но та перспектива, которая откроется для ее Златограда после постройки моста. Тогда можно будет строить город и на другом берегу реки, в лугах. Никаких заводов. Новый центр в лесу. Ивы на улицах. Воздух чистый. Соловьи.

— Курорт? — иронически прерывает ее мечты Алтухов.

— Курорт, — спокойно подтверждает Уварова.

И про Алтухова нельзя сказать, что он сухарь, прагматик, функционер. У него тоже была своя мечта, в которую он вложил все душевные силы и все городские денежки, — златоградские «Лужники»: за это-то и приходится ему распроститься с должностью предгорисполкома. Видимо, таков же был и его предшественник Недосекин (кстати, замечательно точно найдена ему фамилия — Недосекин: чего-то где-то всегда недо-стает, кто-то чем-то недо-волен, а кто виноват? Недо-секин. Он недо-смотрел, недо-думал, недо-работал). Как ясно из рассказа о нем Алтухова, у Недосекина тоже была своя страсть — бани. Не бани, а дворцы строил, и это-то в тяжкое послевоенное время, когда с жильем было хуже некуда. Зато город спас от вшивости, от болезней.

Но как ни прекрасны сами по себе мечты, есть еще и проза, которую со счетов не сбросишь. Панфилов, такова его авторская манера, не умиляется прекрасным мечтам, не отводит взгляда от низкой прозы. И то и другое брошено на чаши весов, а вы уж сами смотрите, что перевесит.

Муж Уваровой, узнав о ее назначении мэром, внимательно выслушав мечты жены о завтрашнем дне, успокаивающе похлопал ее по руке — дескать, это все хорошо, а теперь поговорим о деле — и веско заключил: «Значит так, Лизок... Бескудникову, это мой правый крайний, дашь двухкомнатную квартиру. Онищенко — новый вратарь — однокомнатную, Синцову — телефон». Проза! А куда от нее денешься? Людям нужны квартиры, тренер должен заботиться о своей команде.

В столкновении мечты и прозы ни той, ни другой стороне Панфилов не отдает безусловного преимущества. Мечта? Это, конечно, замечательно, но она больших денег стоит. Из-за тех самых златоградских «Лужников», которым отдал страсть своего сердца предшественник Уваровой («Мэры приходят и уходят, а футбол вечен!»), во всем городе строились квартиры с заниженными потолками. Мост? Кто спорит, нужен и мост. Очень нужен. Но он будет стоить десять миллионов, а где взять такие деньги? И на что другое, тоже важное, тоже необходимое, этих самых десяти миллионов тогда не будет хватать? И между прочим, пока Уварова была поглощена своим мостом, неизвестный нам Бескудников ушел-таки из команды ее мужа в «Локомотив». Выходит, прав был Уваров, когда говорил: «Бескудникову дашь двухкомнатную...»

Во многих эпизодах фильма рядом с Уваро-



вой можно увидеть ее помощника Спартака Ивановича. Он в известном смысле работник идеальный — точный, корректный, не упустит из памяти ни одной мелочи, все бумаги будут готовы вовремя и по форме. Нет у него, пожалуй, лишь одного — мечты, полета мысли. Далее того, чтобы предложить для встречи французов коньяк вместо боржоми, его инициатива не распространяется. Да и должность его особой инициативы не требует — он исполнитель. Ну а что, если бы такой человек, во всем примерный и заслуживающий всяческого уважения, оказался бы на месте Уваровой?..

Достойной поста главы города Уварову делает именно ее способность мечтать, видеть дальнюю цель, ставить ее себе, добиваться ее осуществления. И хотя, когда речь заходит о златоградском мосте, интонация авторов ни разу не форсируется, не ударяется в патетику, даже, наоборот, порой иронически снижается,

*«Прошу слова».*
*Юра — Виталий Жабовский,*
*Елизавета Уварова — И. Чурикова,*
*Леночка — Катя Волкова,*
*Сергей Уваров — Н. Губенко*

само постоянное обращение к этой теме, прочерчивание ее как определяющей в фильме раскрывает ее действительную важность. Человек не может жить лишь одним сегодняшним днем. Ему надо заглянуть в завтра, а заглянув, уже нельзя не стремиться это завтра приблизить.

**Идеалисты и реалисты**

В служебном кабинете Уваровой на стене висит портрет Ленина — погруженное в задумчивость лицо с большим лбом, глубокие проницательные глаза. Панфилов нигде не сосредоточивает наше внимание на этом портрете спе-

циально, и тем более, не настаивает на эпитете «ленинский» применительно к делам, мыслям, стилю жизни Уваровой. И все же портрет вводится в кадр не формально и не случайно — его появление в фильме каждый раз исполнено смысла — между ним и героиней существует какой-то внутренний ток; незримая связь. Зрителю оставлена достаточно широкая возможность самому определять существо этой связи — как и в чем она конкретно проявляется. Впрочем, кое-какие подсказки для этого нетрудно найти и в фильме.

Естественно, здесь не может быть и речи о каких-то сопоставлениях и параллелях. И все же в самом существе характеров ощущается и нечто родственное. Уварову тоже отличают прямота, ясность мысли, целеустремленность, государственный подход к любому делу, полное личное бескорыстие — то, что в житейском обиходе принято называть словом «идеализм». На последнем стоит остановиться особо. Обвинение в идеализме Уваровой приходится услышать не от кого-нибудь, а от собственного сына, причем как раз в связи с рассказом о простоте и скромности обстановки, которая окружала Ленина в Смольном.

«Ты, мама, жизни не знаешь. Ты идеалист!» — внимательно выслушав ее рассказ, заявляет сын. И советует ловить момент, строить собственную дачу, благо пост Уваровой предполагает кой-какие в этом плане возможности. Ведь с казенной дачей, которой они сейчас пользуются, придется распроститься, если Уварову снимут с должности. В общем, Юра показал себя мальчиком дальновидным. И ведь возразить ему трудно. Могут снять Уварову? Могут. Будет у них тогда дача? Не будет. Кстати, Юра напоминает матери ее собственные слова: «Надо нам улучшать быт трудящихся». А они что, не трудящиеся?

Идейный спор кончился тем, что Уваров-старший, при сем присутствовавший, возражать не стал, но Уварова-младшего выпорол — за «реализм». Но конфликт-то, между прочим, остался. И безответный вопль смышленого мальчика, донесшийся откуда-то из-за кадра: «Ты убеди меня» — лишь подтверждение тому, что ответа на свои позиции Юра не получил и при своем мнении остался. Больше того — у него все основания считать себя страдальцем за правду. Наверное, в следующий раз он будет «умнее» — не станет открыто говорить, что думает, а промолчит, «стихушничает».

Кстати, именно так и поступает его младшая сестренка Леночка, тоже смышленая девочка, успешно приспособившаяся к правилам «взрослой» жизни. Она вполне уютно чувствует себя в маминой казенной машине, знает все новости моды, с интересом осваивает Мопассана. Это не мешает ей при случае кокетливо порассуждать о том, что хорошо бы сейчас в Чили сражаться с контрреволюцией.

Кто же виноват, что юное поколение Уваровых так напиталось практичной потребительской моралью? Уваровы-старшие? Вряд ли. И образом жизни и всем стилем воспитания они-то как раз стараются вытравить из детей этот прагматический дух. Но, как видно, не слишком успешно.

— Кто это тебя научил реализму твоему? — интересуется Уваров-старший, отстегивая ремень.

— Жизнь, — отвечает мальчик.

Конечно, это не ответ. Вероятно другое: дети сами по себе ни хороши, ни плохи. Они, как губка, впитывают то, что их окружает, подвержены всевозможным влияниям. И, значит, наряду с «идеализмом» Елизаветы Уваровой на них действуют и какие-то другие вещи. Ну что ж, тем дороже нам ее характер.

**Мера объективности**

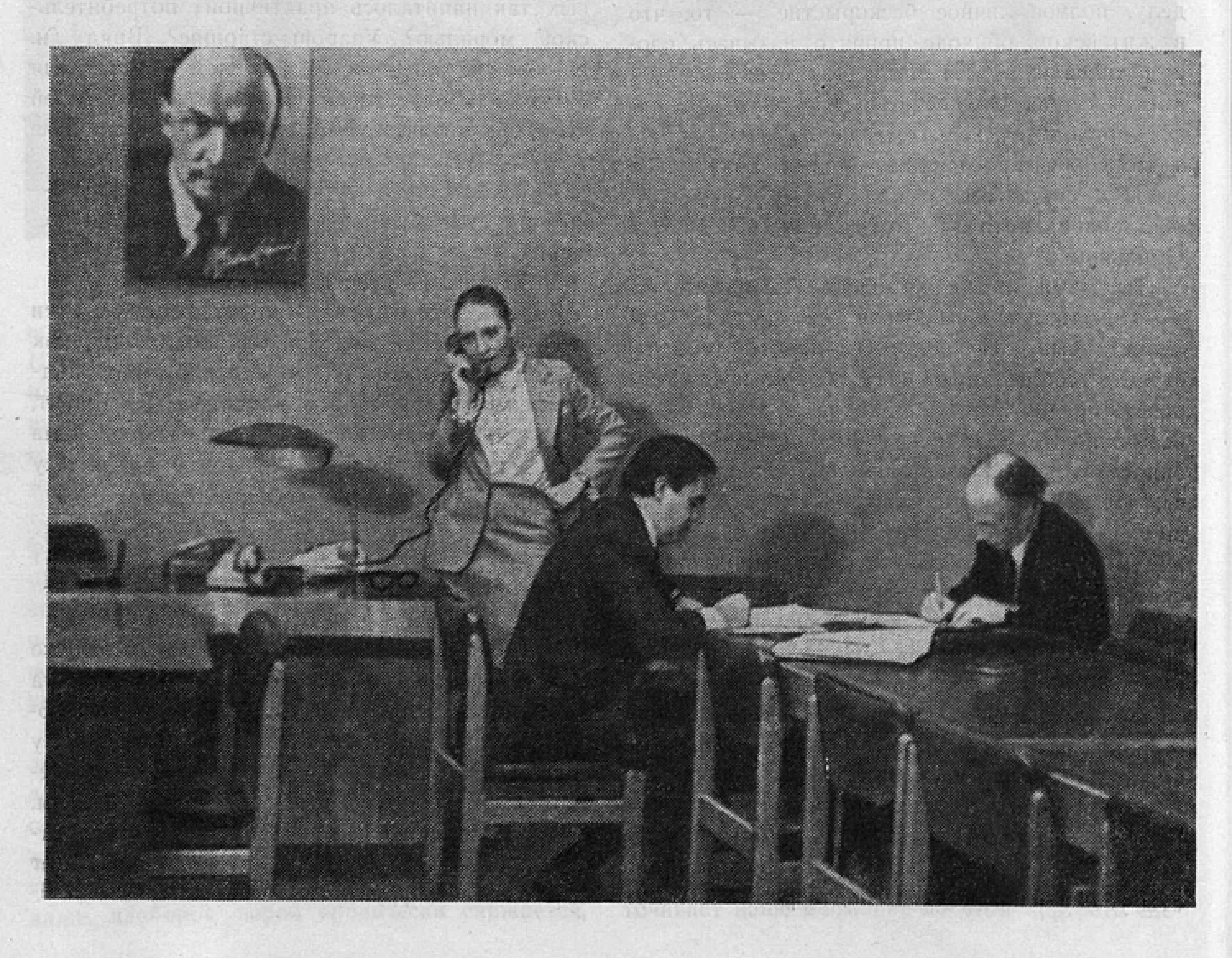
В «Начале» у Панфилова была сцена, лично меня смутившая, даже оттолкнувшая. Паша Строганова, впервые пригласив в гости своего знакомого Аркашу, выставив по такому случаю «шикарный» стол, с «аристократической» улыбкой учит его хорошим манерам. «Дичь можно руками, — говорит она, галантно поправляя прическу. — На десерт будет шампанское с фруктами...»

Вроде бы все правда в этой сцене и все, как ножом по стеклу. Конечно, Паша такова и есть, ее тянет к красивой жизни, без кавычек красивой, но ее представление о красоте еще наивно и убого. Панфилов и Чурикова были до конца честны, показывая свою любимую героиню без прикрас — со всей ограниченностью вкусов, критериев, представлений. Но, как мне и сейчас кажется, просчет здесь все же был. Беспристрастная авторская констатация правды и наше зрительское сопереживание, а оно было задано манерой рассказа, оказались в конфликтном противоречии, взаимно подорвали друг друга, не найдя органической меры слияния. В «Прошу слова» это противоречие снято, и ничто внутренне не мешает нам довериться пафосу правды.

Впрочем, само слово «пафос» ощущается здесь как несколько чужеродное. Манере авторского повествования пафосность явно несвойственна. Стиль рассказа, повторим еще раз, почти протоколен, словно бы ведет его человек деловой, точный, не упускающий ни единой мелочи и никак не выпячивающий своего «я». Его «я» как бы в отсутствии этого «я».

Подчеркнем — как бы. На самом деле это авторское «я» присутствует на экране постоянно. Ведь героиня — тоже часть этого «я», часть наисущественнейшая. Она не сколок с какого-то реального человека и даже не сумма черт, подсмотренных в жизни у разных

*«Прошу слова»*



людей, а органический их сплав, их умножение на индивидуальность сценариста и режиссера Панфилова и актрисы Чуриковой. Сама незаурядность, подчас парадоксальность личности героини несет в себе всю сложность взгляда авторов на жизнь, на человека. Потому-то, стараясь скрыть в глубины характера Уваровой свои симпатии и антипатии, любовь и ненависть, все авторское неравнодушие, Панфилов внешне может казаться не только беспристрастным, но даже бесстрастным хроникером-протоколистом. Он рассказывает обо всем как бы со стороны: словно бы вся эта история существует целиком вне его авторской воли, и так же весь юмор его принадлежит не ему, а, так сказать, объективно существует в природе. Сам же Панфилов лишь фиксирует то, что видит, правда, остроте его зрения нельзя не подивиться.

Глаз Панфилова на редкость зорок к деталям, подчас жестоко зорок. Так, вслед за уже тронувшейся процессией похоронных машин из больничного морга выбежит санитар с вещами погибшего Юры, вручит их кому-то из сотрудников Уваровой (кажется, тому же Спартаку Ивановичу). Нужно ли было в столь скорбный момент обращать наше внимание на деталь столь прозаическую, к тому же и несущественную, в дальнейшем течении фильма никак не отыгрывающуюся? Оказывается, нужно. Затем хотя бы, чтобы не дать нам поддаться гипнозу печальных событий, сохранить меру отдаленности от них, не утратить критической оценки происходящего на экране.

Тот же критерий подхода сохраняется и во всем, что касается самой Уваровой. Конечно, в нашем кинематографе да и в самих нас, зрителях, отнюдь не угасла романтическая тоска по большой сильной личности. Не будем обращаться к примерам неудачным, каковых, естественно, больше, возьмем произведение талантливое, не утратившее своей притягательной силы и по сей день, — «Председателя» Салтыкова и Нагибина. Яркий страстный образ, созданный Ульяновым, эмоционально захватывал нас — авторы были на его стороне, что бы он ни делал, как бы ни поступил. Ими безоговорочно принимались его одержимость, исступленная самоотдача, безжалостность к себе и к людям: иначе нельзя, таковы обстоятельства, таково время — внушал нам экран.

В принципе ничто не мешало и Панфилову с Чуриковой продолжить ту же линию, сделать своего, сегодняшнего «Председателя» — «Председателя горисполкома», тем более что масштаб задач, которые ставит сама эта должность, достоин личности яркой, незаурядной, да и характер их героини вполне заслуживает и любви и уважения. Авторы, однако, выбрали иной путь.

Не будем усматривать в этом выборе желание полемизировать с «Председателем» либо с каким-то иным произведением. Панфилову вообще несвойствен азарт полемиста. Если его искусство и полемично, то лишь постольку, поскольку оно внутренне целостно и органично: так трава полемична земле, камень — ветру, огонь — воде. Панфилов полемизирует с другими лишь самим фактом того, что он Панфилов.

У него нет скепсиса по отношению к большим, масштабным личностям — напротив, они-то как раз его более всего и интересуют. Но не с неба же спустилась Уварова на место мэра города — пришла с завода, где прежде работала и была парторгом. У нее есть и знания и опыт, но теперь их надо применить к задачам, с которыми она прежде не сталкивалась, соотнести с масштабом дел, ранее незнакомых.

Ну, а к тому же личность человека и его должность бывают ведь и неадекватны. Не рождаются председателями горисполкомов, как не рождаются солдатами. Ясно, большое дело требует большой личности. Но кто возьмется определить, какой именно? И где найдется «бытовой» герой, обычный человек, обладающий полным набором качеств, полезных для должности, и полным отсутствием — вредных? Соотношение реального человека и его реального служебного места порой диалектически противоречиво — идет взаимная притирка, границы должности раздвигаются или суживаются в зависимости от того, кто ее занимает: одному тесны ее рамки, другому — нужно до них дорасти. Или, еще точнее, один и тот же

человек в каких-то отношениях может быть больше своей должности, в каких-то — меньше, одну сторону дела он продвинет, другую — завалит. Такова действительная сложность реальной жизни. Панфилов этой сложности не боится, она-то как раз ему более всего близка, интересна для анализа. Так что и манера подачи материала у него, как и все иные компоненты, до конца сознательна. Она отвечает сложности сегодняшней жизни, сегодняшнего человека, его мышления, его восприятия искусства.

Естественно, такая манера рассказа — преимущественно аналитическая, в основном уводящая от сопереживания, от идентификации зрителя с героем — требует аудитории с определенным уровнем эстетической подготовки. Видимо, именно в силу этого определенная часть зрителей предпочла бы патетический или мелодраматический вариант судьбы Уваровой. Но для другой части аудитории, пока что, наверное, меньшей, но с каждым днем все более растущей, именно эта необходимость, многогранная сложность понимания человеческого характера — самое дорогое.

## Человек и его место

Мы уже говорили о цельности характера Уваровой. Поговорим теперь о его двойственности. Или точнее, дабы избежать подозрений в путанице мыслей, — о двойственности проявлений цельного характера.

Есть Уварова-человек и есть Уварова-предгорисполкома. Нельзя сказать, что это разные люди, но и не во всем те же самые. Моменты их несовпадения в фильме всегда ощущаются — иногда очень остро.

Вот хотя бы вспоминавшаяся уже сцена с Алтуховым. При всей внешней статичности действие развивается напряженно, драматично. В диалоге со своим предшественником Уварова иронична, резка, подчас даже зла. Даже внутренне не соглашаясь с ней, мы все равно понимаем, что это она, Уварова, такая, какая есть. Она еще не хлебнула председательских щей и может позволить себе категоричность суждений, не прикладывая пока этот аршин к себе самой.

И вдруг, на прощание: «Петр Васильевич, вы уж нас не забывайте. Ваши знания, опыт нам очень нужны. Приходите почаще. Мы будем рады». Еще до того, как Алтухов грубовато и грустно оборвет ее, мы ощутим пустоту этих казенных общих мест. Исчезло уваровское «я», появилось некоторое расплывчатое «мы». Замолк человек, заговорила должность. В данном случае необходимости в этом никакой не было. Не нужны были сейчас, Уварова и сама понимает это, стертые безличные слова, стандартное утешение выпровоженному на пенсию человеку («Я и сам так говорил двенадцать лет назад», — невесело усмехается Алтухов). И в других случаях мы не раз услышим от Уваровой слова из расхожего набора канцеляризмов: «Незаменимых у нас нет» (это, кстати, она о себе говорит). «Если Алфимов неправ, мы его поправим», «мы по праву гордимся...» Иногда должностная лексика приобретает чуть более личный характер: «Нам по душе ваш характер, образ мыслей ваших...» Снова всюду «мы», «нас», «нам». А где же «я», то самое незабываемо индивидуальное, не похожее ни на какое другое уваровское «я», какое мы узнаем по многим другим сценам? Его как бы и нет, оно тут пригашено, отодвинуто куда-то на далекий фон. Став мэром, Уварова уже не может говорить только от своего имени, она должна соразмерять себя и должность. Чурикова всюду очень точно передает грань позволительной теперь для ее героини откровенности, душевности, простоты в общении, женского кокетства, эмоциональности. Два человека в одном живут в некотором динамическом равновесии, то тесня, даже отчасти оттеняя один другого, то сливаясь так, что уже трудно понять, где кончаются личные пристрастия и начинаются государственные обязанности.

## Искусство

В числе дел, переданных Уваровой Алтуховым, были две папки по жилищному строительству.



*«Прошу слова».*
*Федя — В. Шукшин,*
*Елизавета Уварова — И. Чурикова*

пять (!) по физкультуре и спорту, одна, пухлая, по транспорту и, наконец, последняя, тонюсенькая, извлеченная из почти недосягаемой глубины ящиков — по искусству. «Там и живопись, и скульптура, и театры, и кино».

Прежний предгорисполкома не то чтобы искусство не жаловал — просто руки не доходили, других дел невпроворот было. Тем более штука это тонкая, деликатная — лучше и не влезать, сами как-нибудь разберутся. Но Уваровой он все же пожелал успеха и на этом поприще: «Вот тебе и карты в руки. Поднимай искусствс, если хочешь».

В отношении Уваровой к искусству есть трогательная нежность. Она обожает «Сильву» Кальмана в джазобработке Леонида Утесова — это музыка ее молодости, ее любви. С мелодией «Сильвы» связано в фильме самое возвышенное и прекрасное в ее жизни — мечта о златоградском мосте. Почти всем эпизодам, прослеживающим в картине развитие этой темы, сопутствует музыка «Сильвы», уносящая нас вместе с героиней в волнующую завтрашнюю даль.

«Вот это музыка!.. Вот это искусство!» — сладко вздыхает молодая Уварова, прижимаясь к своему Сереже, с которым они танцуют в тесной комнатенке общежития, где уже стоит кроватка с новорожденным Юрочкой. А Уваров, как всегда веско и авторитетно, подтверждает: «Экселент!» И много позже, уже став главой города, она в своих суждениях об искусстве остается верна идеалу доходчивой ясности, бодрости и возвышенности, воплощенной для нее в Кальмане и Утесове.

«Надо увлекать людей!. Положительным примером увлекать!.. Разве мало в нашей жиз-

ни хорошего!.. Вы покажите людям, как оно должно быть! — от души советует она драматургу Феде (вот и еще одна роль Василия Шукшина, видимо, последняя из тех, с которыми мы знакомимся уже после его смерти).

Но у Феди злая раздраженность: его пьесу не пустили в местном театре, какой-то Алфимов кромсает в ней самое лучшее, самое дорогое для автора. А позже Уварова, на помощь которой он надеялся, так же, по существу, предлагает ему написать другую пьесу, переделать, выбросить все то, из-за чего болело, обливалось кровью его писательское сердце. «Поймите, — убеждает Федя, — писатель — это санитар. Его долг — найти болезнь и протрубить о ней людям». «А нельзя ли наоборот? Сначала подумать, найти решение, а потом уж трубить», — выдвигает свои контррезоны Уварова.

Это не личный конфликт. Лично они друг другу очень симпатичны, оба одних корней, рабочие люди. Познакомившись в случайной компании, они, что называется, «с ходу» нашли общий язык, и тяпнули по маленькой, и последнюю тарелку супчика разделили на двоих. Но вот когда дошло до взглядов на искусство, а одновременно, выходит, и на жизнь, здесь уже поделить на двоих не получается.

Федя говорит о своем, наболевшем, личном. Уварова — о государственном, об интересах общества. Парадокс ситуации, однако, в том, что Федя, отстаивающий свою личную боль (на то он и художник), и выражает точку зрения действительно государственную — он хочет ставить важные современные вопросы, заставлять о них думать всех, думать сообща. А Уварова — увы, такова правда — подставляет в

*«Прошу слова»*



графу «государственное» свою субъективную, ведомственную предвзятость, личные, не имеющие глубокой основы представления об искусстве. И даже когда она узнает, что в Москве пьесу уже приняли, что в двух театрах ее уже репетируют, ее уверенность в своей правоте не поколеблена. Москва — Москвою. а Златоград — Златоградом. Лично за Федю она рада, нет повода сомневаться в искренности ее слов. Но пьесу переделать по-прежнему советует, тогда ее и у них в Златограде поставят.

Разговор оказался впустую. Положив телефонную трубку, Уварова подходит к сейфу, достает пузырек с каплями, щупает ладонью под сердцем. Видно, не зря предупреждал Алтухов в ответ на ее недоумение по поводу запаха валерьянки в его сейфе: «Посмотрим, чем у тебя запахнет через годик, другой». Выходит, прав он оказался. Не получилось пока у Уваровой с искусством.

**Поражения и победы**

Вот фрагмент из разговора, происходящего на совещании в горисполкоме.

Архитектор: Вы что, боитесь обкома, Елизавета Андреевна?

Уварова: Я боюсь сделать ошибку, Владимир Викентьевич.

Архитектор: Не ошибается тот, кто не работает.

Уварова: Знаете, Владимир Викентьевич, если ошибается токарь или маляр, их ругают за брак. А если ошибаетесь вы или я, — ругают Советскую власть. Так что мы с вами не имеем права ошибаться.

Сейчас Уварова-человек и Уварова-мэр города едины. В этих словах одинаково проступают и уваровский характер и сознаваемая ею ответственность своего поста.

Спор идет по поводу ЧП, случившегося в районе новостроек. Только что заселенный жильцами дом дал трещину. А если он обвалится? Надо срочно решать: как быть? Переселять новоселов в другой дом, благо есть один, в который еще не въехали очередники? Оставить все как есть в надежде, что фундамент уже осел, трещина дальше не поползет?

Совещание проходит нервно. Геологи валят вину на строителей, строители — на проектировщиков. Спокойнее всего — освободить аварийный дом от жильцов, тем более что обком дал на это добро. Но Уварова смотрит чуть дальше. А как быть с людьми, которые завтра должны прийти за ордерами на вселение в тот самый дом, куда будут переселять из аварийного? Сколько будет разочарований, обманутых надежд, обид — не лично на нее, Уварову, — на Советскую власть.

Доцент Козлов, специалист по строительной технологии, убежден, что дом будет стоять, оснований для беспокойства нет. Таково же мнение и Уваровой. Да и все другие их поддерживают. Впрочем, лишь до тех пор, пока не приходит время подписывать акт.

«Я рисковать не могу. Я хочу спать спокойно», — говорит архитектор. «Я — пас», «Я — тоже пас», — подхватывают другие. Уварова остается в одиночестве, но лицо ее спокойно. Видно, и прежде на своем посту ей не раз приходилось сталкиваться с перестраховкой и трусостью, равно как и брать всю ответственность на себя.

Во всей истории со злополучной трещиной Уварова оказывается на высоте — и должностной и человеческой. Решения принимаются ею мгновенно и безошибочно — единственно верные решения. И вроде бы все легко, от души. Пришла в квартиру — ту, что была над самой трещиной в аварийном доме, в самый разгар свадебного веселья, лихо прошлась в кавказском танце — не ударила лицом в грязь перед грузинской родней жениха, со звоном разбила бокал, выпитый за счастье молодых, а потом пригласила всех в новую квартиру, широким жестом подаренную семье молодоженов от имени горсовета — дескать, прежняя жилплощадь им теперь уже маловата. В общем, сделала хорошую мину при хорошей игре, но хорошая-то игра не от хорошей жизни.

Но даже вроде бы бесспорную победу Уваровой в решении этого дела объективная беспристрастность Панфилова не позволяет записать ей в абсолютной плюс.

Под конец заседания в исполкоме, когда дошло до акта, подтверждающего пригодность дома к эксплуатации, ответственный за дом начальник ЖЭКа проворно извлек из папки соответствующий документ, им самим — так, на всякий случай — загодя заготовленный. Спартак Иванович строго пробежал глазами бумагу и забраковал — составлена не по форме. «Как это не по форме? — обиделся начальник ЖЭКа. — У нас все трещины так оформлены!»

Проболтался. Слетело с языка то, что, как видно, от Уваровой старательно скрывали все, кому за это может нагореть. Трещина-то, оказывается, не единственная. Были и другие.

Назревавший скандал тем не менее кое-как замяли, на болтуна зашикали, он и сам от своих слов отказался — мол, пошутил, просто так сказал, для образа. Уварова, поколебавшись, поверила, истина так и осталась от нее скрытой. А значит и победа ее лишь сугубо частного порядка — островок в океане несделанных дел. Но, конечно, и это победа.

Но если не безусловна победа Уваровой, то не безусловно и ее поражение. Хотя, что говорить, поражение более чем серьезное, в самом главном для нее деле.

...Уварова возвращается из Москвы. В деньгах на мост отказано, ее выступление на сессии Верховного Совета, как мы понимаем, не состоялось. На расспросы сына, не слишком, впрочем, заинтересованные, она отвечает с безразличным автоматизмом, взгляд отсутствует, мысли где-то далеко. Потом, когда сын уходит гулять, она долго в неподвижности сидит на диване, наконец встает, идет на кухню, возвращается в халате, с ведром и тряпкой, принимается за мытье полов.

Опять, выходит, прав был Алтухов, когда говорил про деток и про стирку белья? Вот и уваровская мечта о златоградском мосте рухнула, осталось ей разбитое корыто — дом и детки, ведро с половой тряпкой... Все бы так, если бы не пластинка, поставленная ею на диск проигрывателя. Звучащая за кадром песня говорит о другом — о том, что жива мечта и живо в героине несломленное упорство биться за эту мечту, нести ее сквозь прозу будней и самой черной сегодняшней работы.

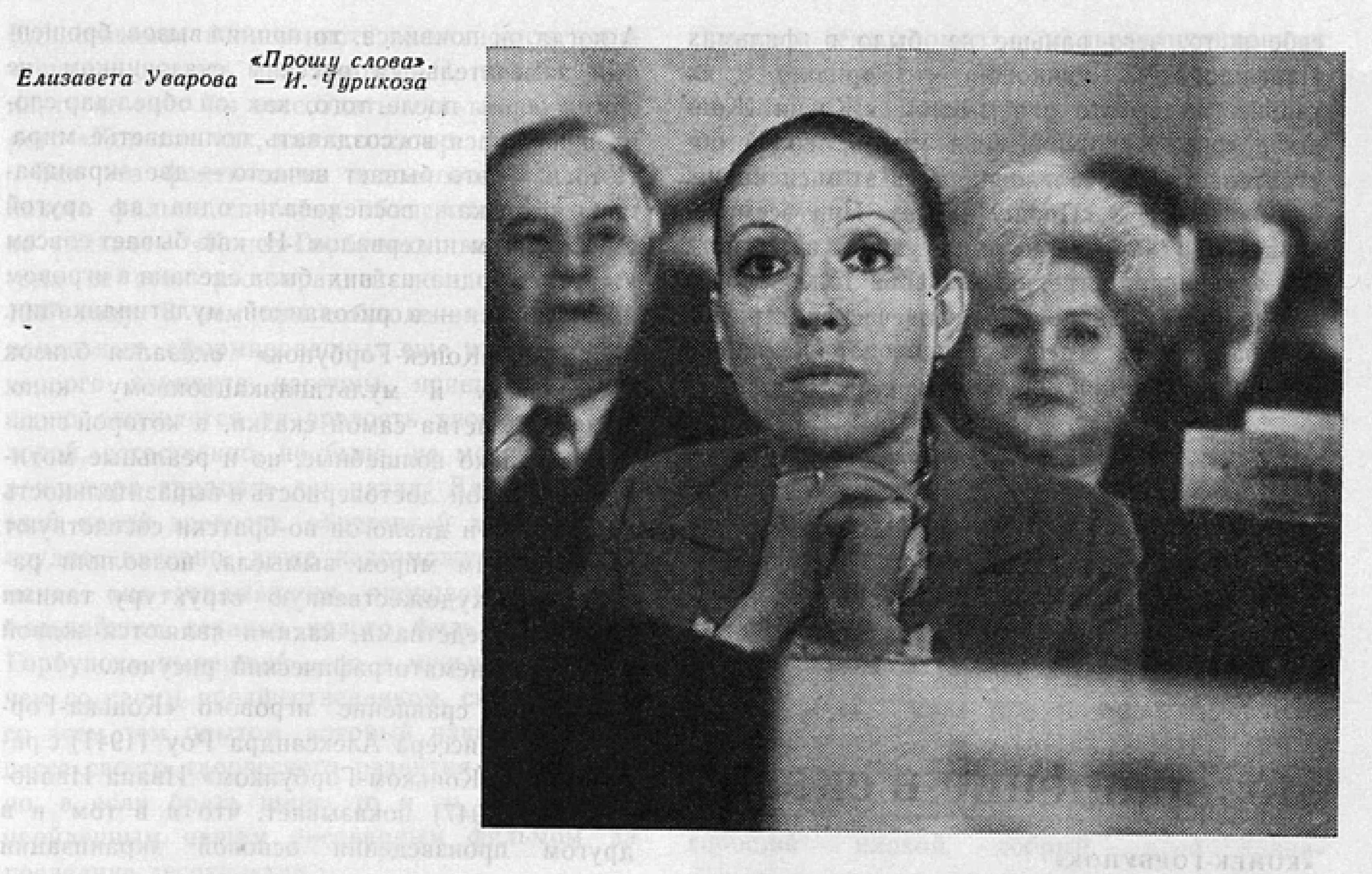
Однажды по роду своих обязанностей Уварова вручала на дому орден Ленина старому большевику, пенсионеру Бушуеву, прикованному болезнью к постели. Так уж случилось, что торжество, начавшееся благостно, душевно, по-семейному, нарушилось недобрыми воспоминаниями — о предательстве одного из пришедших, о человеческом малодушии, о понесенных жертвах и незаживших ранах. Все было в жизни. Всего пришлось хлебнуть полной чашей. Немало тех, кому эта чаша выше сил оказалась. Ни о чем не забыть — ни о дурном, ни о хорошем. И все же собравшиеся в доме больного Бушуева, эти старые люди поют песню своей молодости. В ней — несломленная вера в святость борьбы, в то, что понесенные жертвы не напрасны:

Кто жизнь в бою неравном
Не щадил, с отвагой
К цели той идет.
Пусть знает, кровь его тропу
Пробьет.
Вперед, друзья! Вперед,
Вперед, вперед!

Вот эта самая песня и звучит за кадром, когда Уварова с ведром и тряпкой принимается за мытье полов. Скучная будничность черной домашней работы, которую она делает, не умаляет ее в наших глазах. Мы знаем, она тоже из породы тех, кто не щадил себя в бою, пробивал своей кровью тропу к великой цели.

...Уже много лет Глеб Панфилов вынашивает замысел постановки фильма о Жанне д'Арк. Далекое время, далекая страна... Стоило ли вспоминать этот не осуществленный пока замысел в связи с нашей современницей Елизаветой Уваровой? Вместо ответа процитирую фрагмент из интервью с Панфиловым, записанного летом 1972 года:

«Считаю Жанну д'Арк своей современницей. Героизм, мужество, с каким она встречала опасность, преодолевала страх, не сломившись шла на костер — все это не может не восхищать. И все же не это мне кажется наиболее интересным, наиболее важным и необходимым всем нам сегодня в личности Жанны д'Арк. Что же это главное? Целеустремленность.


*«Прошу слова».*
*Елизавета Уварова — И. Чурикова*

Наверное, у каждого из нас есть своя главная мечта, своя великая цель, определяющая всю нашу жизнь. Я убежден, что какова бы ни была у человека профессия, жизнь его плодотворна лишь тогда, когда она освещена большой идеей. А если такой идеи нет, если мы бредем на ощупь, без цели, то и жизнь наша не только малополезна для окружающих, но и для самих нас она нередко оказывается бесцветной, малоинтересной.

Представьте себе, крестьянская девушка решила однажды спасти отечество от чужеземного нашествия — ни больше, ни меньше. И, решив, она это сделала...»

Замышлявшаяся Жанна д'Арк — образ в немалой мере отличный от прежних героинь Панфилова и Чуриковой. Те были обыкновенные девушки: санитарка с госпитального поезда, работница с фабрики. И все же связь между всеми этими образами — самая прямая.

●

В сущности, все работы Панфилова пронизывает единая тема, единая ситуация — преображение заурядного человека, обнаружение им в себе человеческой незаурядности. Маленький человек возвышается над самим собой, становится большим. В санитарке Тане Теткиной раскрывается неповторимый, самобытный дар художника; совсем негероическая по натуре, она оказывается способной на героическую смерть. Девушка из заштатного Зареченска Паша Строганова неожиданно для себя становится киноактрисой, играет Жанну д'Арк, мы видим чудо рождения ее таланта. И даже Жанна д'Арк в сценарии той самой, не поставленной пока картины — не дева-воительница в серебряных латах, а простая крестьянская девушка, поверившая в свою от бога данную историческую миссию, мучительно преодолевающая свою неготовность ее свершить, оказывающаяся победительницей в противоборстве не с одними англичанами интервентами, но, главное — с самой собой.

В судьбе Елизаветы Уваровой мы вновь встречаемся с тем же уже знакомым нам мотивом преображения: работница становится мэром. Но в то же время этот образ несет в

себе и то, чего раньше не было в фильмах Панфилова и Чуриковой, что пришло в их творчество вместе с замыслом «Жизни Жанны д'Арк». Художническая мысль, волей обстоятельств не реализованная в этом сценарии, нашла выход в «Прошу слова». При всем несходстве и характеров и ситуаций, в главном две героини родственны. Уварова тоже человек большой цели, большой человеческой страсти. Мы расстаемся с ней в момент поражения, но это поражение временное.

*Обсуждение фильма «Прошу слова» редакция предполагает продолжить*

*Ан. Вартанов*

# Возвращение в сказку

**«КОНЕК-ГОРБУНОК»**

Сценарий И. Иванова-Вано, А. Волкова. Постановка И. Иванова-Вано. Художник Л. Мильчин. Оператор М. Друян. Композиторы В. Оранский, А. Васильев. Звукооператор Б. Фильчиков. «Союзмультфильм», 1976.

Начинаешь читать первые строки этой сказки —

За горами, за лесами,
За широкими морями,
Не на небе — на земле
Жил старик в одном селе —

и сразу же погружаешься в яркий, многокрасочный мир, где каждый персонаж, даже самый маловажный, четок и определенен, где сюжет увлекателен и драматичен, где все происходящее окрашено народной мудростью и вместе с тем простодушным, лукавым юмором. Письмо поэта столь рельефно, в нем все настолько ясно выписано — как в пространственном, так и во временном отношении, что кажется, сказка специально подзадоривает кинематографистов, разжигает их аппетит, словно вызывает их на творческое соревнование.

Впрочем, сказка Петра Ершова «Конек-Горбунок» написана почти полтораста лет назад, когда кинематографа не было и в помине. А когда он появился, то принял вызов, брошенный замечательным русским сказочником, не сразу: лишь после того, как он обрел дар слова и научился воссоздавать полноцветье мира. И тогда — это бывает нечасто — две экранизации «Конька» последовали одна за другой с небольшим интервалом. И, как бывает совсем уж редко, одна из них была сделана в игровом кино, другая — в рисованной мультипликации.

Значит, «Конек-Горбунок» оказался близок и игровому и мультипликационному кино. Видно, свойства самой сказки, в которой сильны не только волшебные, но и реальные мотивы, в которой достоверность и выразительность характеров и диалогов по-братски соседствуют с волшебным миром вымысла, позволили раскрыть ее художественную структуру такими разными средствами, какими являются живой актер и кинематографический рисунок.

Впрочем, сравнение игрового «Конька-Горбунка» режиссера Александра Роу (1941) с рисованным «Коньком-Горбунком» Ивана Иванова-Вано (1947) показывает, что и в том и в другом произведении основой экранизации сказки стали характеры, увиденные по-разному и, естественно, раскрытые разными средствами. Сказка получила разное воплощение на экране.

И вот сегодня, по прошествии более тридцати лет, кино вновь возвратилось к «Коньку-Горбунку», вновь ищет разгадку его очарования. Причем снова ищет прежде всего в чудесных, с неповторимым народным юмором выписанных характерах персонажей Петра Ершова.

Примечательно и то, что к «Коньку» возвратился мастер, который уже предпринимал попытку средствами своего искусства разгадать секрет очарования сказки,— Иван Петрович Иванов-Вано. Случай редчайший в кинематографической практике: через три десятилетия тот же режиссер в том же жанре снимает тот же самый сюжет. Есть тут, правда, одно фактическое обстоятельство, которое объясняет происшедшее: снискавший в свое время широкую популярность и завоевавший ряд звонких международных наград первый фильм — увы! — не сохранился полностью. Его уже нельзя вновь тиражировать и пустить по экранам на радость большим и малым зрителям.

Единственная возможность восстановить утраченное — сделать его заново. И, конечно же, никто не смог бы воссоздать мультипликационного «Конька» так, как его автор.

Вся эта фактическая подоснова появления нового фильма способна объяснить многое, но не главное: «Конек-Горбунок» выпуска 1976 года не стал реставрацией ленты, снятой в 1947 году. В нем при соблюдении многих изначальных, сформированных еще при создании первого варианта картины, принципов явственно ощущается та зрелость творчества, которой, естественно, не было, не могло быть у режиссера тридцать лет назад. Дать формулу этой новой зрелости, обретенной художником, трудно, наверно, даже невозможно, и тем не менее она угадывается, ощущается даже в мельчайших деталях нового фильма. «Конек-Горбунок» нынешний — не в меньшей степени, чем со своим предшественником, связан еще и со всем тем опытом, который накопил в процессе своего творческого развития Иванов-Вано, а если брать шире, то и со всем путем, пройденным нашим рисованным фильмом за последние десятилетия.

Любопытно заметить: если прежняя лента заставляет о себе вспоминать по частностям (скажем, облик Конька-Горбунка в новом фильме по-прежнему напоминает диснеевского олененка Бемби, а Иван — простака из «Белоснежки и семи гномов» — мультипликационных лент, оказавших в сороковые годы сильнейшее влияние на наших мастеров рисованного кино), то ощущение дистанции, которая была пройдена всей нашей мультипликацией, а вместе с нею и режиссером, проявляется в более важных, хотя и более сложно обнаруживаемых признаках. В старой ленте гораздо сильнее, и, главное, более лобово было подчеркнуто противопоставление Ивана и царя. Вполне в русле господствовавших в ту пору вкусов царь выглядел алчным, злым, жаждущим всячески досадить нашему герою. Все остальные темные силы фильма были фактически на службе у царя, воплощали его волю. От этого широкая привольность ершовской сказки, ее удалой юмор и чисто эпическое спокойствие, непоколебимая уверенность в победе добра над злом ослаблялись, становились менее явственными.

Сегодня (и в этом, несомненно, сказывается художественный опыт многих десятков рисованных фильмов-сказок, в которых авторы научились от простейших противопоставлений: хороший — плохой, добрый — злой подниматься до уровня полнокровного, многозначного рассказа о персонажах) царь в «Коньке-Горбунке» стал по-своему не менее привлекательной фигурой, чем Иван и его четвероногий друг. Более того, если б меня попросили обозначить то новое, чем характеризуется лента 1976 года


*«Конек-Горбунок»*



по сравнению с версией 1947 года, то я бы, не задумываясь, ответил: фигурой царя. Взамен коварного и злого деспота перед нами предстает на сей раз ребячливый и нередко наивный старик: он в чем-то даже сродни Ивану, близок ему по характеру, по неиссякаемому, я бы сказал, подлинно детскому оптимизму.

Очень многое в трактовке этого образа в фильме шло, конечно, от индивидуальностей актеров, озвучивавших роли. В первом случае это был Г. Милляр, сыгравший много отрицательных сказочных ролей — всяких кащеев бессмертных и прочих малопривлекательных чудищ. Во втором — А. Грибов, обаятельная личность которого сквозит во всех им сыгранных в театре и кино ролях. Наверное, исполнение роли царя А. Грибовым достойно того, чтобы о нем было написано специально: анализируя по отдельности каждую реплику и в особенности способность актера передавать прелестные «отставания» его героя от понимания происходящего как всеми окружающими, так и тем более зрителями. Патриархальная простота царя, к которому все его подданные обращаются, как к равному, на «ты», в единстве с его нескрываемым лукавством и капризами, когда царь с величайшей легкостью переходит от просьб и гонуканий к весело и легко произносимым угрозам, становится, как мне представляется, важнейшей особенностью созданного артистом характера.

Как это нередко бывает с мультфильмами, в которых значительное место уделено слову, актер, озвучивший роль, оказывает определяющее влияние и на внешний облик персонажа. Царь в нынешнем «Коньке-Горбунке» — не очень-то свободный в движениях милый старикашка. Он нередко суетится, хмурит лоб, тщетно ищет выхода из всегда неожиданно возникающих ситуаций — и ни разу он не становится страшным, хотя нередко гневается и хочет проявить власть. Но чем больше он гневается, тем смешнее становится.

Пожалуй, все самые удачные по заключенному в них юмору эпизоды фильма — те, в которых участвует царь. Его поездка через столицу неоднократно возникает в фильме и всякий раз превращается в веселый и изобретательный дивертисмент. Царя везет карета, которая больше всего напоминает обыкновенную деревенскую телегу — чуть украшенную. Телега подскакивает на ухабах столичных улиц, а вместе с нею подлетает вверх и царь: кажется, он вот-вот выпадет из кареты.

Весело, озорно поставлена богатая кинематографической выдумкой сцена в бане. Лихие молодцы-банщики, распевая удалую песню с выразительным рефреном:

Раз-два — с гуся вода,
Раз-два — с царя худоба! —

бесцеремонно разминают, мнут, трут царское тело. А он, радостный, раскрасневшийся, подскакивая в бочке, куда его опустили, весело подпевает своим слугам и, всякий раз вынырнув из-под воды, не забывает надеть на себя соскользнувшую было корону. Голый монарх с нахлобученной на лысую головку короной — зрелище по-настоящему комическое, даже гротескное. Но это не нарушает стиля ленты, поскольку и в других сценах комизм становится откровенно буффонадным: скажем, в сценах, где сорвавшиеся у царского конюха Ивановы красавцы жеребцы крушат все вокруг или где царь и его окружение в панике бегут от ослепительного света Жар-птицы. Тут уж кинематографисты дают волю своему воображению: трюки один другого забавнее обрушиваются на зрителя, причем в суматохе и панике каждый из персонажей ведет себя строго в соответствии со своим характером. Как и царь, который и в этих эпизодах не теряет своей ранее определившейся характерности.

Есть в обрисовке царя еще одна комическая нота, она наиболее слышна в эпизоде ухаживания его за Царь-девицей. Ситуация и сама по себе довольно смешна: плюгавенький старикашка предлагает руку и сердце молодой красавице. В этом эпизоде авторы фильма создают простую и вместе с тем весьма выразительную мизансцену: Царь-девица, предусмотрительно спрятавшись от настойчивых ухаживаний царя за толстую дверь, только изредка выглядывает из окошка, в ней проделанного. Царю же, который, естественно, находится по эту сторону двери, не остается ничего иного, как уповать только на свое крас-

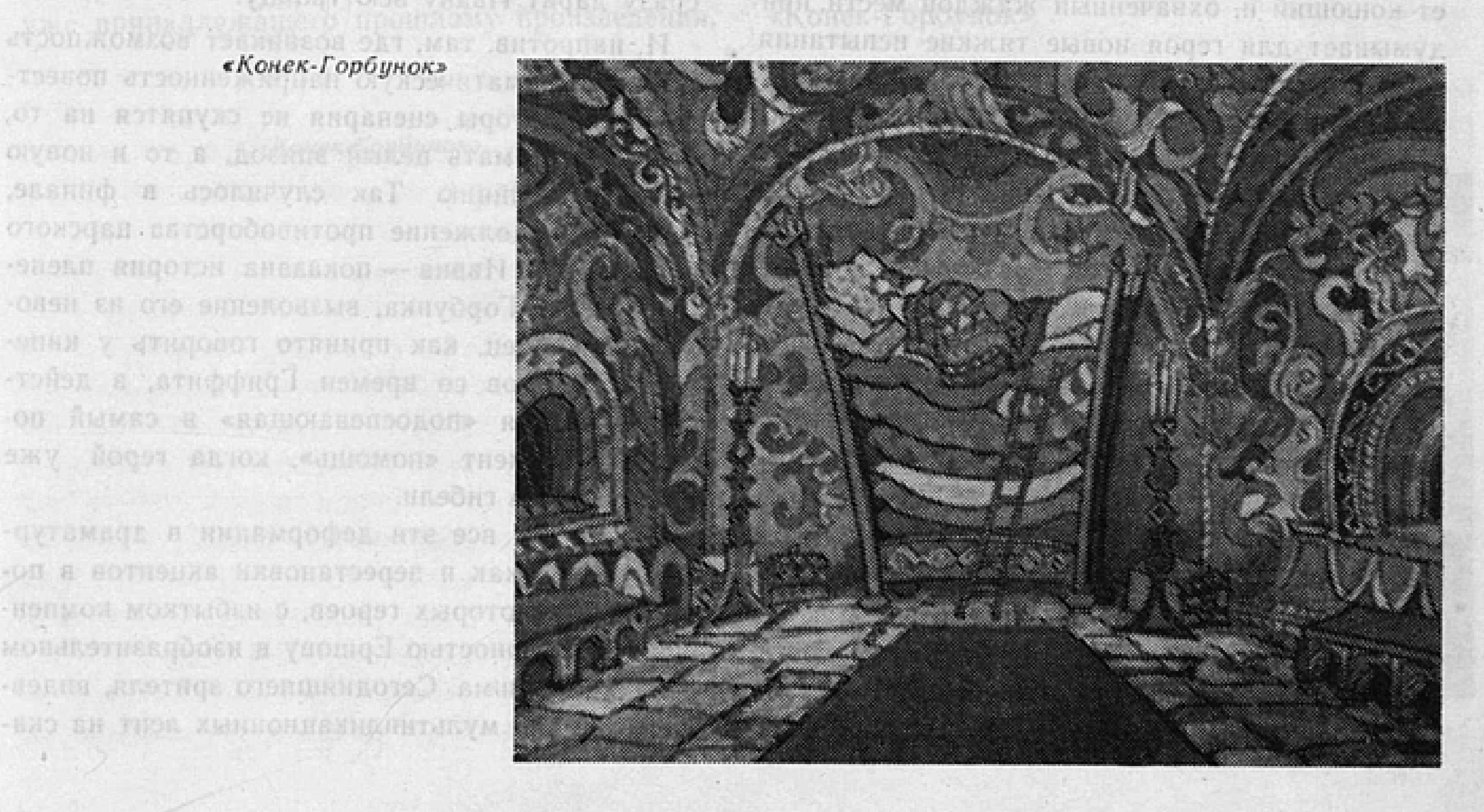
норечие. А когда оно начинает иссякать, в окошке снова появляется хорошенькое личико и сейчас же снова с прежней силой начинает бить фонтан царского краснословия: посулы, уговоры, увещевания.

Все эти сцены являются лучшими в фильме не только по юмору, в них заложенному, но и по чисто кинематографической выдумке: по мизансценам, неожиданным укрупнениям, монтажу. Тут Иванов-Вано демонстрирует тонкое понимание особенностей стилевой структуры сказки Ершова. В тех же местах, где текст содержит лишь неприхотливый рассказ о происходящих событиях, авторы фильма присущими кинематографу средствами расставляют точные и всегда действенные акценты, придающие хорошо известным, подчас даже уже начинающим стираться в нашем читательском восприятии стихам новую остроту и свежесть.

Когда в самом начале фильма мы слышим известное каждому стихотворное представление Ивана и его братьев, заканчивающееся словами «третий вовсе был дурак», режиссер «подкладывает» на этот текст панораму по дому братьев, в конце которой мы видим неловко, задом наперед, вылезающего из чердачного окна Ивана. Потом, зацепившись за что-то, он сваливается на землю, распугав кур и прочую деревенскую живность. Так, весело, с доброй улыбкой, вводит в действие своего главного героя режиссер: неловкость, жизненная непрактичность и доброта — вот что на самом деле скрывается за его дурашливостью. Первая же встреча с Иваном располагает нас к нему, и потом, уже до конца фильма, мы всегда с участием и волнением будем следить за его судьбой.

Главный герой фильма показан добрым, незлобивым парнем, которому все снова и снова выпадает трудная задача выпутаться из тех ситуаций, в каких он оказывается по воле своих противников. Против Ивана все, начиная от родных братьев и кончая царем и главным конюшим. Но в отличие от прежнего фильма, где основным антагонистом главного героя был царь, здесь самое острое столкновение происходит как раз между Иваном и царским конюшим. Сценаристы А. Волков и И. Иванов-Вано этой фигуре, занимающей в сказке сравнительно скромное место, придали особое значение. Конюший ненавидит Ивана, потому что им движет зависть: царская любовь, еще недавно принадлежавшая ему, отдана теперь другому. Становление и развитие этого мотива составляет фактически драматургическую пружину всего действия в фильме. Конюший вы-

*«Конек-Горбунок»*



*«Конек-Горбунок»*



нашивает план мести счастливому сопернику, а тот, не зная о готовящейся опасности, пребывает в безмятежности; когда же наступает беда, он обращается за помощью к своему Коньку-Горбунку, и тут сразу разматывается цепь весьма непростых препятствий, которые, к счастью Ивана, всякий раз оказываются преодоленными. А потом на арену вновь выступает конюший и, охваченный жаждой мести, придумывает для героя новые тяжкие испытания.

От того, что Иван и царский конюший фактически перекрывают все поле драматического действия, другие персонажи оказываются в какой-то степени оттесненными на задний план — за исключением, разумеется, царя, «выламывающегося» из этой достаточно жесткой и узкой сюжетной схемы. Братья Ивана, даже сам Конек-Горбунок поэтому предстают перед нами на экране обрисованными не так подробно и тщательно, как это было в ершовской сказке. Увлекшись наращиванием драматически напряженного действия, авторы фильма отказывают в праве на внимание всему тому, что не лежит на направлении главной интриги.

Стремясь как можно быстрее перейти к основному конфликту, авторы фильма не останавливаются даже перед тем, чтобы по возможности сократить знаменитую экспозицию сказки. У Ершова, скажем, братья на охрану пшеницы ходят по очереди, а не все сразу, как в фильме: вместо трех эпизодов, описанных в книге, кинематографисты делают один. Или история появления Конька-Горбунка: в сказке Иван ловит кобылицу, держит ее в неволе, пока она не рожает ему двух красавцев коней и уродца-горбунка, в фильме же кобылица сразу дарит Ивану всю троицу.

И, напротив, там, где возникает возможность усилить драматическую напряженность повествования, авторы сценария не скупятся на то, чтобы придумать целый эпизод, а то и новую сюжетную линию Так случилось в финале, где — в продолжение противоборства царского конюшего и Ивана — показана история пленения Конька-Горбунка, вызволение его из неволи, и, наконец, как принято говорить у кинематографистов со времен Гриффита, в действие вводится «подоспевающая» в самый последний момент «помощь», когда герой уже был на краю гибели.

К счастью, все эти деформации в драматургии сказки, как и перестановки акцентов в понимании некоторых героев, с избытком компенсируются верностью Ершову в изобразительном решении фильма. Сегодняшнего зрителя, видевшего немало мультипликационных лент на ска-

зочные темы, может быть, и не удивит богатство выдумки художника Льва Мильчина и декоративная красочность режиссерского решения большинства сцен. Между тем красочность декоративных мотивов в фильме поистине удивительна в своей щедрой избыточности. Красочность была присуща и той версии фильма, которая появилась тридцать лет назад. И была присуща не случайно, потому что в основе той празднично радостной красочности, которая утвердилась в нашей сказочной мультипликации в последнее десятилетие, мы с легкостью обнаружим влияние тех произведений первых послевоенных лет, к которым принадлежит и «Конек-Горбунок»-47 (нарисованный, кстати, тем же художником, что и сейчас).

Есть, конечно, в изобразительном решении «Конька-Горбунка»-76 и новое, то, чему нет — да и быть не могло — аналогий в прежнем фильме. Я имею в виду те сцены, в которых рассказывается о чуде-юде рыбе-кит. Эта важная для Ершова часть сказки была попросту опущена в первом фильме. Теперь она в нем появилась.

Эти сцены, выполненные свежо, изобретательно, становятся камертоном, по которому легче всего определить то новое, что привнесено в фильм авторами сегодня, что связано не столько с реставрацией пусть прекрасного, но уже принадлежащего прошлому произведения, сколько с воплощением новых, волнующих кинематографистов замыслов.

Обычно успех мультипликационного фильма бывает основан на «трех китах» — на режиссере, художнике и композиторе. От их слаженности и творческого взаимопонимания и зависит стройность художественного целого. В новом «Коньке-Горбунке» в эту, уже привычную троицу «вклинился» несколько неожиданный для мультипликации соавтор — актер. В результате поэтическая и драматическая стихии произведения оказались в таком единстве со стихиями музыкальной, кинематографической и живописной, какого прежде редко удавалось достичь. Соперничая друг с другом в веселой, дерзкой выдумке, предлагая в каждой сцене яркие неожиданные ходы, режиссер и художник, композитор и актеры не только пересказывают языком мультипликации содержание сказки Ершова, но и удивительно легко и свободно постигают и передают очарование ее стиля, своеобразие ершовской поэтической интонации.

В итоге кинематографический «Конек-Горбунок» получился по-настоящему ершовским — а это и есть то самое ценное, что можно сказать о произведении кинематографа, которое строилось как экранизация произведения литературного, да еще такого популярного, как «Конек-Горбунок».



*«Конек-Горбунок»*



*Людмила Донец*

# Вечный огонь

*Репортаж со съемок фильма «Судьба»*

Сентябрьские дни такие непрочные. День встает нехотя, серый, скучный, неумытый. Солнце то проглядывает исподволь, маленькими неожиданными островками, то вдруг как выкатится на небо белым шаром и засветит — ровно, нежарко. И город сразу станет легким, невесомым: словно парит в дрожащем осеннем воздухе.

Но и в пасмурные дни Смоленск кажется светлым и свежим. Улицы чинные, опрятные, прибранные. Они интимны, в них есть домашняя небрежность, от которой тепло и уютно.

И надо всем Смоленском, куда бы ты ни пошел, на холме, взбегающем от берега Днепра, высится Успенский собор, ярко-зеленый, с белыми кружевными кругами барельефов, с мраморной, в щербинах парадной лестницей, со стройной колоннадой звонницы, с золочеными коронками куполов, словно царевич-отрок.

Триптих на фронтоне Успенского собора пробит пулями... Да и весь этот светлый город во время войны стал пепелищем. Весь. Девяносто пять процентов зданий было сожжено. От Смоленска почти ничего не осталось. Но город встал из пепла. Он создан заново в соответствии со своим исторически сложившимся прежним обликом.

В парке, у кирпичной стены, у которой еще в XVII веке отбивали врага, горит вечный огонь — память героям последней войны, Великой Отечественной. Вечный огонь. Такой же, как во многих городах России. «А в вечном огне видишь вспыхнувший танк, горящие русские хаты, горящий Смоленск и горящий рейхстаг, горящее сердце солдата...» Так поется в песне.

...В этот город, все еще горящий в песне военных лет, я приехала на съемки картины «Судьба». Ее снимает Евгений Матвеев по одноименному роману Петра Проскурина.

●

— Евгений Семенович, есть ли в вашей будущей картине сквозной образ-метафора, впрямую связанный с темой войны?

— Для меня самый емкий образ войны — это Хатынь. Ее колокола. Вы не были в Хатыни? Я был там в семидесятом. И уже когда подъезжал, за полкилометра услышал доносившийся издалека звон... С тех пор этот звон — во мне. Он пройдет лейтмотивом через всю картину. И как реальный звон соборного колокола и как исторический набат, по древнейшей русской традиции сзывающий народ во дни торжеств и бед. Как звук тревоги, призыва, предупреждения; как знак того, что борьба была кровавой и победа досталась нелегкой ценой; как напоминание о том, что самое важное в мире — это мир...

«Судьба» — вторая картина Е. С. Матвеева по роману Проскурина. Первый фильм дилогии — «Любовь земная» — познакомил зрителей с председателем колхоза, коммунистом Захаром Дерюгиным (его играет Е. Матвеев). Действие происходит в середине тридцатых годов — переломное для колхозного строительства время, осложнившееся для Захара трудной личной драмой. Уже немолодой человек, глава большой семьи — четверых парней родила ему Ефросинья — Дерюгин полюбил. Все смешала, спутала нежданная эта любовь. Не может прямой и честный Захар жить во лжи, но и идти наперекор чувствам ему мучительно.

Нравственный закон тех лет, не терпящий никаких отклонений от догм, сурово обошелся

с Дерюгиным. С должности председателя его сняли, поставили вопрос об исключении из партии.

Но заканчивался этот фильм эпизодом новоселья. Семья Дерюгиных въезжала в новый дом. Большой, свежеструганый, светлый. Правда, это был грустный праздник, и веселье на нем было какое-то надрывное. Ведь сердце Захара было не в этом доме, не с этой женщиной, его женой, матерью его детей. Маня Поливанова, оставленная, но не забытая, занимала его думы. Оба — и муж и жена — знали это, мучались сами и мучались мукой друг друга. И потому, когда отшумело веселье и Захар и его красивая, но нелюбимая Ефросинья (З. Кириенко) сели рядышком в горнице на лавку, глядя не друг на друга, а прямо перед собой, как на дальнюю неизведанную дорогу, стало понятно, что ох, какой несладкой для них обоих будет жизнь в большой и свежеструганой избе. И казалось, нет и не может быть ничего хуже, ничего безрадостнее такой вот жизни для наших героев...

Но другая беда уже стояла на пороге нового дома. Началась война. Беда, перед которой отступили все остальные беды, и все увиделось иначе. Война превратила Захара Дерюгина, Ефросинью, всех героев «Любви земной» в свидетелей, участников, мучеников и героев другой драмы — драмы народной...

●

Лето в том году, когда я приехала в Смоленск, было холодное, дождливое. И все деревья, все кусты и травы под Смоленском словно никак не могли в толк взять, что оно уже прошло. Стоят себе, сочные, пышные, яркими зелеными полосами среди сжатых уже и уложенных в копны хлебов, стоят в разгульной силе, словно лето в самом разгаре.

Сжатые поля с коротким ежиком стерни холмисты, округлы, напоминают коротко стриженные русые головы. Поля повторяются, множатся, уходят за горизонт. Они спокойны, неизмеримы, бесконечны.

Но сейчас спокойствие полей нарушено. Край их изрыт траншеями. Словно длинный шрам, тянутся они, зияя черным. Пахнет сыростью.



*На съемках фильма. Слева направо: П. Проскурин, Е. Матвеев и Н. Москвин, послуживший прототипом одного из главных героев романа и фильма*

Перед траншеей — противотанковые ежи с колючей проволокой. А на другом конце поля, через бугор, в подлеске, стоят танки. Растянувшийся строй серых чудовищ с немецкими опознавательными знаками и маскировочным рисунком на броне.

Наши солдаты, переодетые в черную немецкую форму, стоят между танками с автоматами через плечо, переговариваясь, ожидая начала съемок — начала немецкой танковой атаки.

А в траншее, пока суд да дело, положив под спину жидкую охапку сена, спит богатырским сном добрый молодец лет восемнадцати. Когда еще начнется атака! Вот он и спит: в полном обмундировании, в выцветшей солдатской гимнастерке образца 42-го года. Спит прямо на сырой земле. И румянец его полыхает розовым цветом — под самые глаза уперся. Такой славный мальчик-солдат, который сейчас играет в войну. А ведь война была еще на нашей памяти. На памяти наших отцов. И лежали такие русоголовые румяные мальчики в таких же

свежих траншеях не для игры, а для защиты жизни на земле. И стреляли. И в них стреляли...

Перед самым началом съемки пиротехники чернят небо и землю дымами, и небо становится угрожающим, тревожным. А потом начинается атака. Тупо, настырно ползут вперед, лязгая и переваливаясь, танки. Между ними, как черные тени, движутся «немцы» с автоматами. Выцветшие гимнастерки наших сереют в траншеях. Нужно отбегать далеко в кустарник или залезать в автобус, потому что может хорошенько стукнуть увесистыми комьями земли, разлетающимися дождем от инсценированных взрывов. И люди «теплые, живые», падают, падают... Так, как тогда было на самом деле...

У съемочных камер — операторы Геннадий Цекавый и Виктор Якушев. Пока идут последние приготовления к съемке, Якушев рассказывает мне: «В «Любви земной» нашу операторскую задачу в общих чертах можно сформулировать так: быть как можно более незаметными. Никаких «сольных выходов» камеры. Только актер, естественность его поведения в кадре. Только простота, которую, как известно, снять особенно непросто. Изобразительная задача «Судьбы» — противоположная. В своей концепции мы исходим из материала: война — это же противоестественное состояние для природы, общества, человека. Война — это вздыбленность, открытая драма. Все ракурсы войны — острые. И Захар Дерюгин в «Судьбе» — другой, более зрелый, глубокий. Он даже по земле ступает иначе. Как воин и как хозяин. Значит, и поведение камеры в фильме должно быть иным — более трепетным, взволнованным, драматичным. В этом фильме камера подвижна, ракурсы — неожиданны, свет — экспрессивен.

И натуру мы выбрали под Смоленском не случайно. Это «перекатная», исконно русская земля. Спокойная и бесконечная в своих уходящих вдаль увалах. Не красивенькая, а прекрасная. Русь! Изуродованная, терзаемая немецким сапогом и все-таки уверенная и непокорная...»

...Танковая атака переснимается несколько раз. Евгений Матвеев своим громким голосом, еще усиленным рупором, объясняет задачу съемки всему полю военных действий. Его слушают, затаив дыхание.

— Мы снимаем эпизод войны. Я прошу вас — будьте серьезными. Некоторые из присутствующих здесь были участниками войны. Большинство знает о ней от своих отцов, братьев, старших товарищей. Война — это всенародное бедствие и всенародная слава. Это чувство долга, чести, любви, преданности своей земле, поруганной врагом. Я прошу вас — будьте серьезны! Помните о замечательных ребятах, которые погибли здесь же, на этих самых полях!

И после паузы — уже шутливо, актерски:

— Милые мои, я понимаю, что вы не актеры (снимаются солдаты-танкисты, специально прикомандированные к съемочной группе. — *Л. Д.*), что вы устали... Но все-таки не падайте на землю так охотно. Поймите: когда в человека стреляют, ему больно. Больно! Давайте еще разочек.

И опять небо застилается черной копотью. Летят твердые комья земли. Все вокруг воет, стонет, ухает, колобродит, терзается так, что у тебя появляется невыносимый железный привкус на зубах...

Потом к эпизоду танковой атаки фашистов доснимаются два небольших плана. Один из них: стреноженная лошадь случайно попадает на это почерневшее, грохочущее взрывами, вздыбленное поле и мечется в кольце огненных фонтанов — бессловесное, беззащитное существо, которое не понимает, что происходит в этом кромешном аду.

Матвеев придает большое значение этому кадру.

— Танки, атаки — это можно сделать лучше или хуже, но все это уже было и будет. Искусство же там, где появляется нечто сердечное, интимное. Тогда оно неповторимо, ибо каждое сердце бьется по-разному. Когда мы видим рядом со смертью живое, страдающее существо — бесчеловечный смысл войны становится нашим живым, сиюминутным ощущением. А только через чувства мы и постигаем искусство. Я всегда ищу тот образ-толчок, который дает внутреннюю свободу в работе. Когда я играл Нагульнова в «Поднятой целине» — а Захар Дерюгин во многом похож на него, оба они герои одного времени, одного социального корня, — то исходным образом для меня стал цве-

ток тюльпана, замеченный мною в степи. Он рос одиноко, и стебель его был упруг и гибок. Он прижимался под ветром к земле, бился об нее, но не ломался, как репейник из толстовского «Хаджи-Мурата». Там цветок тоже был образом непокорного человека.

Мне чрезвычайно близки характеры, построенные на крутых сломах, — продолжал Матвеев. — Такие характеры обычно открыто эмоциональны, бесхитростны, прямодушны. И в этом их сила. Захар Дерюгин живет нараспашку, без остатка, без расчета — в работе, в любви, в бою. Он живуч, как земной корень, проросший в почву так глубоко, что уничтожить его, вырвать невозможно — росток все равно останется и даст новый всход.

В этот же день снимался еще один эпизод — пленение Захара Дерюгина.

Евгений Матвеев, в черноте и кровоподтеках грима, с распахнутым воротом гимнастерки, мокрый, выпачканный песком, лежит на краю траншеи.

Захар Дерюгин контужен. Он без сознания.

Упитанный немец с автоматом на шее и веткой переспелых темных вишен в руках приближается к нему и трогает почти безжизненное тело добротным подкованным сапогом с толстыми шипами. Спокойно и деловито выплевывает вишневые косточки. (За этой вишневой веточкой куда-то специально гоняли машину.) Потом пинает Захара сапогом, пока не заставляет его подняться.

Захар Дерюгин поднимается на шатающихся ногах, возвращаясь почти с того света. Он в

*Е. Матвеев на съемках фильма «Судьба»*



бреду, он смотрит окровавленными невидящими глазами и — спиной к камере — уходит под дулом немецкого автомата в глубину кадра.

В том, как страдает этот человек в самой, казалось бы, жалкой и безысходной ситуации, есть достоинство. Вспоминается Пришвин: «Унизительных положений нет, если сам не унизишься».

●

— Наша вторая картина, — говорит Евгений Матвеев, — тоже про человеческие чувства. Про любовь в том числе. Но война в фильме не фон, а нравственная мера мужества, великодушия, преданности, способности к самопожертвованию. Мера патриотизма, национального свободолюбия и гражданского достоинства.

Почему мы выбрали натуру для боевых военных действий в окрестностях Смоленска? Веками проверялось мужество этого города в борьбе с врагами. Смоленск горел, зажженный поляками в 1612 году, был дотла сожжен французами в 1812-м, стал пепелищем в 1942-м — это уже работа немецких фашистов. Но не покорялся никогда! В образе Захара Дерюгина эта народная стойкость очевидна не только в конкретном, индивидуальном характере. В нем — та несгибаемость и вера, на которой стояла и стоять будет русская земля. Вот почему я хотел, чтобы в образе Захара Дерюгина читался еще и второй план, очень для нас важный: в солдате Великой Отечественной войны жил дух пращуров, воинов древней и еще сравнительно недавней Руси...

Вот почему эпизод сна Захара снимался в замечательном натурном интерьере — в замкнутой части крепостной стены XVII века с уникальной Громовой башней. По замыслу режиссера этот эпизод должен был соотнести время действия фильма с историческим временем.

Старый кирпич позеленел от времени, на арочных сводах потолка плотной кирпичной кладки — скользкая влажность. Для съемок это место, по которому не раз проходила История, было превращено в пороховой погреб — его заставили бочками. Захару в бреду мнится, что в руках у него меч и этим мечом он крушит бочки с порохом. Но порох не взрывается, хотя под сводами погреба мечется тоненький язычок свечного пламени. Порох шелестит под ногами Захара, как осенние листья...

●

На съемках нас постоянно сопровождала директор совхоза Любовь Павловна Корабо, спокойная, крупная женщина с высокой светлой прической и белокожим лицом. Иногда она приходила с дочерью, очень похожей на нее, с тем же, только молодым, белокожим, молочного цвета лицом. Но уже с тонкими, по моде, бровями. Во все глаза дочь рассматривала Матвеева — «живого киноартиста».

На полях совхоза, руководимого Любовью Павловной, снимались военные эпизоды фильма, и она во всем помогала группе. Женщина эта руководит совхозом с семнадцати лет. Тогда, только-только после войны, она была такой же, как ее дочь, время от времени стыдливо прячущаяся за мамино плечо. Сейчас Любовь Павловна очень приветлива, улыбчива, но я сразу подумала, что не хотела бы перед ней провиниться. И действительно, когда какой-то шальной чумазый тракторист (ах, как ему хотелось принять участие в таком событии, как киносъемка!) пересек пространство кадра прямо перед носом кинокамеры, Любовь Павловна так осадила его, что он рванул со съемочной площадки, как с поля боя. Да, есть женщины в русских селеньях. Не перевелись.

— Я хорошо помню войну, — рассказывает Любовь Павловна. — Я была еще совсем девочкой, когда мы прятались от немцев по лесам, а потом возвращались на пепелище и жили в сырых землянках, в палатках, оборванные, голодные. Сейчас у нас в совхозе комбайнеры получают в страду по 500 рублей в месяц, а самая меньшая месячная выработка у рабочих — 90 рублей. Это не считая доходов от собственного хозяйства. В послевоенные же годы мы поднимались от такой нищеты, что теперь это кажется неправдой... Может быть, поэтому нас так волнует, что фильм о войне, о крестьянской жизни в военные годы снимается на смоленском поле. На нашем поле. Мы даже хлеб убрали раньше времени, чтобы у кинематографистов были все условия для работы. Когда

я смотрела «Любовь земную», мне казалось, что там все про нашу жизнь. Такое там все близкое, родное.

●

Съемочный день был нервный. То не заводился один из танков, то лошадь раньше времени выпрыгнула прямо через фонтаны взрывов из кадра (а думали, что она и ухом не поведет, старушка), то вовремя не достали ветку с вишнями и поехали за ней, когда уже кончалось съемочное время. В общем, всего было вдоволь — и неожиданностей, и неприятностей, и радостей. Но все было, как говорится, в пределах нормы. Тем не менее Матвеев ходил дерганый, злой, сокрушался вслух. Перегрузки, обычные на съемках, давали себя знать.

Тут Любовь Павловна, словно почувствовав, что напряжение достигло высшей точки и разрядка необходима, пригласила всех, кто был на площадке, поужинать. И мы шумною гурьбою ввалились в просторную крестьянскую избу. А там нас встретила хозяйка, пожилая женщина в домашней одежде и в расписном платке.

— Как величать прикажете, хозяюшка? — спросил ее Матвеев.

— Мария...

И стала сновать из комнаты в кухню за снедью. Грибы, картошка, огурцы, мясо, блины со сметаной, молоко в глиняном кувшине... И все тут же отошли, заулыбались, заговорили. А хозяйка села на краешек кровати, и мы никак не могли уговорить ее сесть за стол.

— Да я потом. Да я успею...

В гостиницу ехали затемно. Мария провожала нас на пороге.

*З. Кириенко и Е. Матвеев на съемках фильма «Судьба»*



●

Последний съемочный день был пронизывающе холодным. Беспрерывный косой ветер сдул со съемочной площадки обычно многочисленных зрителей из ближних селений. Да и все, кому можно было в этот момент не работать, грелись в автобусе: снимали два небольших эпизода.

В Смоленске есть единственное оставшееся после войны невосстановленным здание — покосившийся, вросший в землю остов бывшего элеватора. Взрыв расколол элеватор на две части. Две серые громады с чудовищно толстыми бетонными стенами и вырванными глазницами окон наклонились друг к другу, будто в неуклюжей попытке соединиться. Такую натуру, конечно, упускать было нельзя. Ее «достроили» развалинами крепостной стены старинного Смоленска по образцу той, что местами сохранилась еще в городе.

Это работа художника-постановщика С. Валюшка и художника-декоратора Г. Кошелева.

— Роман Проскурина «Судьба», — говорит Семен Валюшок, — близок мне. Предвоенное и военное время я хорошо помню и чувствую. Быт, вещественные признаки времени постепенно меняются, уходят порой бесследно. Нам приходилось поэтому собирать и изучать материал по крохам, очень дотошно. Память ведь коварна. Она может и подвести. Ее все время надо проверять.

«Под войну» снимать трудно. Поглядите, какой Смоленск отстроенный, чистый. Вы уже видели: разрушенный элеватор — единственное, что еще можно использовать здесь как натуру военного времени. Наша декорация будет поэтому сочетаться на экране с натурой способом перспективного совмещения. Такая работа часто сложнее, чем строительство полного декорационного комплекса. Но стилистика нашего фильма противится помпезности, выстроенности. Следовательно, наша задача в том, чтобы в декорациях не было никакой броскости. У зрителя ни в коем случае не должна возникать мысль о том, как это было сделано. Передать живое, непосредственное ощущение войны — вот наша задача.

Вокруг съемочной площадки разбросаны куски черной бумаги — они имитируют пепел, битый щебень.

— Ох, давно я не рвал эту черную бумажку. С самого 1812 года, — вздыхает режиссер Владимир Фридман: он работал на фильме «Война и мир» у Сергея Бондарчука.

Да, предпоследний пепел Смоленска — это 1812 год. Смоляне недаром поставили памятник Кутузову, недаром к его фамилии прибавили — «Смоленский». Это только справедливо, Кутузов заслужил честь остаться навечно связанным с полями и реками Смоленщины.

А сейчас снимали год 1942-й. И Матвеев говорил декораторам: «Ну зачем все закоптили? Одно-то дерево надо оставить зеленым, чтобы копоть была чернее».

На окраине Смоленска, на косогоре, с которого город обозревается отчетливо, но не в своей старинной, а в современной индустриальной части — с четкими силуэтами высоких заводских труб, — снимался последний эпизод сценария. Партийное руководство, оставляя город, обсуждает вопрос о взрыве завода, выстроенного перед войной с таким энтузиазмом и самоотверженностью.

К землянке, вырытой по всем правилам военного искусства, стремительно движется артист Юрий Яковлев в светло-серой гимнастерке. Сейчас он войдет в кадр и станет Тихоном Брюхановым, первым секретарем обкома.

Матвеев рассказывал, что, выбирая артиста на роль партийного руководителя, одну из центральных в фильме, как и в романе, он шел от книги. У Проскурина сказано, что Тихон Брюханов был сыном учительницы. Стало быть, по происхождению, да и по воспитанию секретарь обкома — сельский интеллигент. Эта деталь давала повод уйти от привычной схемы, по которой партийного руководителя 30—40-х годов должен играть Михаил Ульянов, или Кирилл Лавров, или какой-нибудь другой артист, сразу же «вписывающийся» в привычную типологию. Юрий Яковлев играет Брюханова человеком мягким, даже застенчивым. «Поведенчески» он — антипод горячего, безудержного Захара Дерюгина. Но в главном — в бескорыстном служении народу и партии, в убежденности, в честности — они родственны.

...Итак, в землянке — руководство города. Работник обкома крепкий, основательный Батурин (Р. Филиппов), грузный и добродушный председатель райисполкома Кошев (С. Чекан), худой, с запавшими щеками, второй секретарь обкома Пекарев (Г. Юматов. Круглые в тонких дужках черной оправы старенькие очки решительно изменили привычный актерский облик Г. Юматова).

...Перед съемкой, пока операторы ставили свет, Матвееву удалось выкроить время для разговора со мной о работе с актерами.

— Когда режиссер говорит актеру: ради бога, только ничего не играй, то в это «ничего» каждый вкладывает свой смысл, который и определяет конечный результат работы.

Говорят, сейчас время сдержанных чувств. Увы, такая сдержанность мне не свойственна. В свое время я долго сдирал с себя коросту излишней мелодраматичности. Хотя вообще-то к мелодраме как к жанру я отношусь сочувственно и с интересом. Ведь неспроста этот жанр традиционно любим и признан зрителем. Тем более что современная мелодрама стала более диалектичной, более сложной. Но случается, что элементы ее поэтики все чаще прорываются в другие жанры. Нужно только найти им точное место в общей структуре произведения. «Судьба человека» Сергея Бондарчука — картина мужественная, суровая. Но в ней есть открыто мелодраматический кусок. Помните, Соколов в машине говорит Ване, что он его отец,

*Кадр из фильма «Судьба»*



и ребенок кричит: «Папка, родненький, я знал, что ты меня найдешь», и машина сползает на обочину дороги. По-разному можно было решить эту сцену, но и Шолохов и Бондарчук решают ее именно так, не стесняясь ни детских, ни мужских слез. И эпизод берет зрителей за душу.

Когда актер искренне передает свое состояние, свое чувство и доносит его до зрителя, в этом и есть его правда. А открытость или сдержанность — это уже вопрос темперамента, вопрос художнической индивидуальности. Недавно мы снимали сцену, где оказавшийся в плену советский военврач, видя, как избивают раненых, по-немецки обращается к фашистам, пытаясь их остановить. Актриса, которая снимается в этой роли, от волнения забыла выученную немецкую фразу и очень смутилась. А я вдруг увидел: да ведь то, что она забыла фразу и мучительно пыталась ее вспомнить, и было правдой ее с о с т о я н и я — состояния потрясенного, смятенного, онемевшего человека, когда даже знакомые слова обессмысливаются.

Вообще-то моя собственная актерская практика научила меня работать над ролью в режиме, который я для себя определяю так: «все знаю, а не знаю». Ибо как только актеру кажется, что он знает все о своем герое, он может считать, что роль проиграна. Ощущение полного знания — это рамки и шоры. Это исчерпанность, конечность. В актерской же игре, в самом ее процессе должно быть, по-моему, что-то иррациональное, не поддающееся анализу. Вот почему я так люблю актерские куски, которые проигрываются «на одном дыхании».

*Кадр из фильма «Судьба»*



Мне близок человеческий тип, подобный Захару Дерюгину. Это люди, которых ничто на свете не может вышибить из седла. Такая в них жизненная сила, словно они-то и есть сама жизнь. Да, в Захаре нет полутонов. Он человек прямолинейный. Он остервенело, до крови, до смерти защищает свое: свою Родину, свой дом, свою семью. Таких людей нельзя вычеркнуть из жизни незаслуженно нанесенной обидой, отставить от борьбы. Их сила — в органичной, природной социальной активности. И как бы ни складывались обстоятельства, такие, как Захар Дерюгин, всегда оказываются на переднем крае. Это подлинно русский, подлинно народный, подлинно советский характер.

●

Из Смоленска в Москву возвращались на машине.

— Алеша, — попросил Матвеев шофера, — мы должны обязательно заехать в Гжатск, к Юрию Гагарину. Это недалеко, по дороге.

И пока заправлялись бензином, Матвеев рассказал мне замечательную историю.

В конце зимы 1961 года в Малый театр, где работал тогда Е. С. Матвеев, пришел директор Дома культуры из Гжатска и пригласил когонибудь из актеров выступить у них. Желающих как-то не находилось — кто был занят, кого не устраивало время. Да и забираться зимой в никому не известный и ничем не интересный городок районного значения никто, понятно, особенно не хотел. И тогда Матвеев — он был секретарем парторганизации театра — пообещал, что приедет и выступит сам. Пока суд да дело, подошла весна, и вот наконец время было «утрясено» окончательно: 16 апреля.

А 12 апреля полетел в космос Юрий Гагарин. Евгений Матвеев выступал уже в городе, чье сложное для нерусского уха название прозвучало на весь мир.

Мы приехали в Гжатск, когда уже начали сгущаться сумерки. Дом, где жил Юрий Гагарин, дом его родителей, теперь музей, был уже закрыт. Но мы все же зашли в чисто выметенный двор, посмотрели на буйно цветущие лиловым, сиреневым, розовым высокие и хрупкие стебли флоксов; на розы с воткнутой рядом табличкой: «Эти розы посадили пионеры из Латвии».

Из дома напротив, где теперь живет мать Юрия Гагарина Анна Тимофеевна и его родные, раздался непокорный мальчишеский крик, и сразу же последовал строгий выговор. Из дома вышла мать Гагарина. Мы узнали ее. В соседнем, налево от нас дворе, возле аккуратной поленницы дров, стояла со сложенными на груди руками пожилая женщина в узорном расписном платке до бровей. Никто не подходил к нам с расспросами.

И мне вспомнился тот румяный солдат, что сладко спал в свежевырытом окопе на жидком клочке сена. Спал, пока не началась съемка. Пока не протрубила тревога. А вокруг были желтые косогоры полей с убранным хлебом и короткой стерней, круглые, как стриженые мальчишеские затылки.

●

Накануне отъезда я зашла в Смоленский краеведческий музей. Это было как раз в тот день, когда снимался эпизод пленения Захара Дерюгина. И, наверное, ведомая впечатлениями съемки, почти сразу наткнулась на документ, который в единый миг «смонтировался» с фильмом, с его атмосферой.

Это был полуистлевший лоскут бумаги — записка попавшего в плен бойца, найденная в патронной гильзе в окрестностях Смоленска.

Я прочитала: «Дорогие русские люди, соотечественники. Не забывайте нас. Мы, что могли бороться, боролись с фашистским псом. Ну вот, пришел конец. Если останутся люди живые на русской земле, не может быть, чтобы эти гады всех перебили. Кто после нас будет живой, пускай помнят, что люди боролись за свою родину и любили ее, как мать. Я рядовой красноармеец 46-й танковой дивизии Крутов Степан Маркелов, рождения 1915 года».

Мы вас не забываем. Тех, которые «что могли бороться — боролись». Про вас — и стихи и песни. И фильмы.

*Смоленск — Москва*

*Конст. Славин*

# Если бы я писал сценарий о Кармене...

*Заметки. Материалы. Размышления*

Мастерская сценариста, его рабочие заготовки включают в себя первые ростки выношенного замысла, неотжатые сведения и факты, какие-то наброски с натуры... Все это пока еще материал, не дающий тебе покоя, жаждущий выхода бурным, неудержимым движением к человеческому документу.

Случается, материал оказывается интересней картины — богаче, выше, полней. В нем больше настроения, красок жизни, больше свободы. Не оттого ли так популярны теперь мемуары, очерково-документальная проза, трудное искусство «человеческих документов». К. Паустовский утверждал, что ничто так не вскрывает сущность вещей», «как подача факта с умелым подбором деталей, освещенных некоторым блеском вымысла и пафосом жизни...».

●

Кажется, впервые эти слова — «человеческий документ» — произнес Э. Гонкур. «Я хочу написать роман, основанный на человеческих документах...»

В дни Гонкуров в моду входили романы «с натуры», новеллы «с натуры».

Думаю, что в новую жизнь документа достойную лепту внесли авторы портретных дагерротипов. И как нам не чтить тех безвестных смельчаков, кто делал моментальные гравюры-репортажи в огне и дыму парижских баррикад: примечательно, что на некоторых рисунках можно увидеть изображение громоздкого, неуклюжего ящика на треноге — фотоаппарата.

Вот групповые снимки парижских коммунаров. Какая-то девушка с баррикады машет фотографу рукой... Федераты снимаются на поверженной Вандомской колонне... Баррикада отстреливается, среди защитников Коммуны немало женщин — вот уж действительно «Свобода на баррикадах!».

...А это уже из времен совсем недавних: Долорес Ибаррури, у нее в руках кирка — Пассионария роет окопы... Она произносит речь, может быть, свое знаменитое: «Но пасаран» — «Они не пройдут!»...

...Еще кадр: Михаил Кольцов перебегает улицу, развороченную разрывом снаряда или авиабомбы, — снимок исключительно правдив, мгновение схвачено буквально с лета!.. Но кто снимал?..

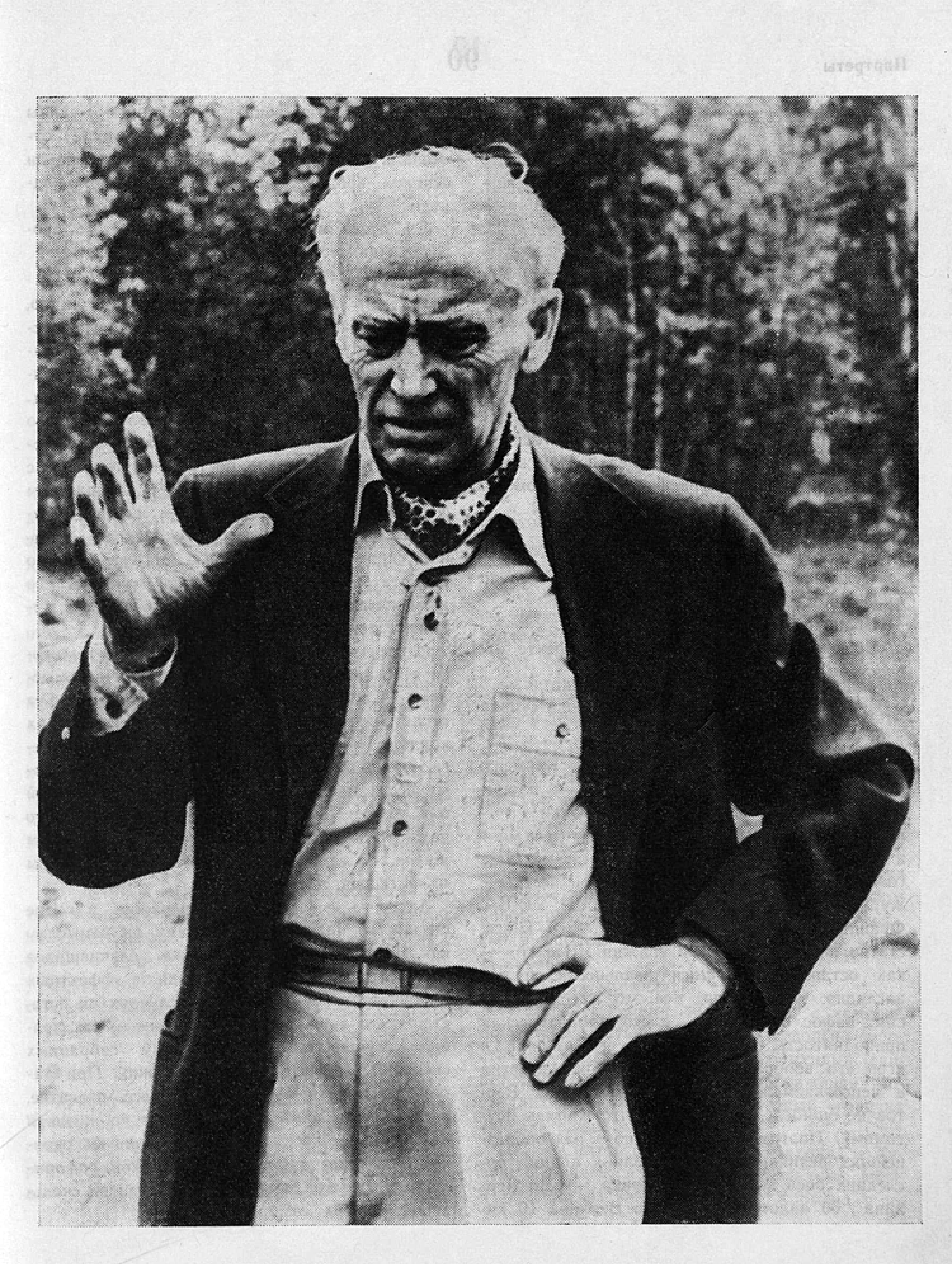
...А вот и сам оператор — юный, гордый, смеющийся, с кинокамерой на плече — среди таких же юных и мужественных защитников одной из мадридских баррикад. На втором плане мешки с землей — этот снимок хорошо знаком многим и многим.

Человек с кинокамерой — Роман Кармен.

●

Нынешний день всегда в ответе перед грядущим — нелегкая эта ноша, но тот, кто ее не хочет нести, теряет что-то очень большое и важное, может быть, даже себя.

Не потому ли мы так пристально и взволнованно всматриваемся в день вчерашний, ищем его лики и образы, вслушиваемся в его песни и лозунги, листаем его альбомы и газеты, читаем его письма?



На столе у Р. Л. Кармена предисловие Валентина Катаева к сборнику рассказов и очерков Л. О. Кармена — известного одесского журналиста и писателя. К нему я еще вернусь, а здесь скажу, что ассоциация с Гонкурами, с опытами первых фоторепортеров, с напором литературы, все чаще и чаще оглядывающейся на документ, у меня возникла как раз от Валентина Катаева. В одной из книг он сказал о прозе так, как я в идеале представляю себе современный документальный фильм. «Проза асимметрична, ее движение — движение словесной массы — сложное и ритмичное в своей неправильности; настоящая проза — разнобой, разлад, многоголосие, контрапункт». Да и сам Катаев в этой книге выражался «кинематографическим» слогом:

«Для меня главное — это найти звук...»

«Не может быть звука без материи... звук это сознание колеблющейся материи...»

«Чудо эффекта присутствия» (ну, просто по аналогии с кино и телевидением).

«Волшебный эффект присутствия».

«Воскрешение — это переход «эффекта отсутствия в эффект присутствия».

И так далее...

●

На столе у меня, кажется, «весь Кармен». Сотни фотографий и кинокадров — и хрестоматийные и малоизвестные... Стопки магнитофонных записей его разговоров (и со мной и с другими людьми), пленки с записями разговоров о Кармене. Его интервью и беседы с журналистами и коллегами (СССР, США, Франция, ГДР, Польша, ФРГ...). Его книги, статьи, письма, записные книжки... Все это — как остановленные миги реальности, и все наглядно, как в кино. Все это вместе — он сам: пафос его жизни и его романтическая приподнятость, достоверность его взгляда и игра его воображения, его неуемная энергия и неиссякаемая работоспособность. Да, Вертов не ошибся, когда сказал, что Кармен неутомим!.. Поэтому-то и так много разнообразнейших реликвий! Карта Берлина в дни последних боев за город. Листовки — «До Берлина 60 километров...», «До Берлина 10 километров...». Табличка с названием улицы «Унтер ден Линден» — в одном месте отскочила эмаль, в другом — то ли пуля, то ли осколок проделал дырку в готической надписи.

Да, всего много. И все «видно», все просится в кадр.

●

Так вот. Для того, чтобы все это ожило, заиграло, заговорило, по Катаеву — «воскресло», нужен сложный звуко-зрительный контрапункт, отбор и сочетание материала по принципу многоголосия — в максимально свободной форме перебросок и сопоставлений. И во времени и в пространстве. Отказ от хронологии, от канонического построения эпизодов с иллюстративно-последовательным накоплением фактов, с шаблонным делением на так называемые «новеллы», с преодолением инерции «прямого» телеинтервью. И все должно «работать» на личность героя, вмещать его жизненный опыт, мир его политических и художественных идей, страстей, чувств.

И все это в конечном счете должно вылиться в органический сплав наблюдений с помыслами и делами запечатленных им людей. Тут может быть и спасение дрейфующего во льдах корабля, и романтическая хроника автопробега, где нужно не только снимать, но и самому вести машину, и тяжелый бой под Уэской или у стен Дьен Бьен Фу — словом, все, что делает документалиста не просто фиксатором жизни, но ее активным участником — одним из ее героев, я бы сказал.

Автор — герой фильма (неважно, в кадре он или за кадром); вот почему он немыслим как простой пересказчик уже случившихся событий и коллизий — пусть даже эффектных и поучительных. В подобных случаях он остается всего лишь добропорядочным и, как правило, скучноватым переводчиком собранных сведений и фактов на язык кино. При таком переводе исключаются процесс, развитие, а на экране неизбежно возникает не жизнь в движении и борениях, а всего лишь монотонная вереница движущихся слайдов, оформленных музыкой, шумами и словами и... скользящих поверх сознания зрителя.

*Роман Кармен.*
*За новой работой*



Автор — герой фильма — творит свой новый, до того неведомый нам мир в контакте со зрителем, чувствующим, что все, что он видит и слышит на экране, было выстрадано, пройдено, пережито человеком с киноаппаратом. Большое это счастье сделать выстраданную ленту! Впрочем, она возможна и не только на съемочном материале. Михаил Ромм рванулся в битву с «обыкновенным фашизмом», вооружившись архивными кинокадрами, а кто скажет, что он всего лишь искусно смонтировал старый материал, а не прожил его, не выстрадал?! Иначе — откуда взялись бы тревога и горечь, боль и гротеск — вся эта форма яростного монолога-раздумья, свойственная, кстати, и его посмертной ленте «И все-таки я верю»...

Открытость, искренность переживания — потенциальная черта правдивой, мужественной документальной прозы и документальных фильмов Константина Симонова, она волнует у Образцова и Андроникова, в картинах Лисаковича, Франка, Видугириса...

Новые документалисты...

●

Кармену принцип «Видеть. Участвовать. Чувствовать. Драться» во всей своей непреложной истинности открылся, по всей вероятности, еще тогда, когда в начале двадцатых годов он с фотоаппаратом и с блокнотом корреспондента журнала «Прожектор» стартовал в аэросанном пробеге Ленинград — Москва.

Вот фото, напечатанное в «Прожекторе»: колонна аэросаней на улицах Ленинграда; видно, что снято с полного хода необыкновенной по тем временам машины.

Вот тексты из его репортажа:

«...Загород. Снег. Застава. Перестраиваем колонну, распределяем равномерно по саням груз.

Последний рывок газа, поворот, пробег закончен. Фиолетовый свет кинопрожекторов бликует на гофрированном серебре машин, на коже наших шлемов...»

Как же показать, что работа Кармена, его стиль, его пафос — это каждый раз встреча с новым, трудным материалом? И на каждом новом витке — еще одно обобщение личных, своим опытом оплаченных впечатлений и переживаний?

Из статьи Кармена:

«...Шагая с моими товарищами, с камерой по улицам Сантьяго и Лимы, я невольно сопоставляю увиденное сегодня с событиями, свидетелем которых я был на протяжении последних десятилетий в тех или иных «горячих точках» нашей планеты...»

Да, и Сантьяго, и Лима, и Мадрид, и Ханой, и Берлин, и Ленинград блокадных дней, и Гавана... И какую бы ленту Кармена я ни

смотрел, я всегда помню, что передо мной разворачивается материал, снятый той камерой, которая побывала на фронтах Испании и Китая, в гуще сражений второй мировой войны, на Кубе, во Вьетнаме. В каждой его ленте — он весь целиком, весь его опыт, все им пережитое и выстраданное.

«У нас бытует такая формула — «горячие точки»,— говорил корреспонденту АПН Кармен,— а вся наша планета — горячая.

Дело ведь не только в том, стреляют ли в данной точке планеты или бомбят... Но мне с моей кинокамерой пришлось побывать как раз в тех точках, где шла борьба за независимость, битва с фашизмом».

●

Тут я бы обратился к документам. Можно, к примеру, смонтировать фразу из кадров, снятых Карменом в боях на земле республиканской Испании. В борющемся Китае. Во Вьетнаме. На Кубе. В Чили, Перу, Панаме. На фронтах Великой Отечественной войны.

И одновременно услышать.

Долорес Ибаррури. Она говорит Кармену:

«Благодаря тебе, благодаря твоему искусству и смелости, которую ты проявил, выполняя свою работу военного корреспондента, мы здесь, в Москве, такой дорогой для нас всех, и с теми же чувствами, которые владели нами в те незабываемые дни, вновь можем быть свидетелями героической борьбы наших отважных бойцов и всего нашего народа в защиту демократии и мира от фашистских агрессоров...»

Фидель Кастро Рус:

«От имени нашего народа мы выражаем вам нашу благодарность за ваши чувства искренней и глубокой дружбы к нам и за то, что вы всегда испытывали эти чувства по отношению к справедливому и героическому делу всех народов в их борьбе за свободу и социализм».

А вот не текст, а голос. Голос Сальвадора Альенде (Кармен включает магнитофон. «Слушай,— говорит он мне взволнованно,— слушай его голос»... И, стараясь убрать «выражение», негромко переводит):

«Мне доставило большое удовольствие посмотреть ваш фильм... Фильм прекрасен в своей выразительности и значителен по своему содержанию — в нем правдиво показаны тяжелые, а порой трагические условия существования большинства населения Латинской Америки. Есть незабываемые сцены большого социального звучания, передающие высокий революционный накал... Например, эпизод с «пиркенеросами». Эти рабочие, которых вы сняли за столом, затем в работе под землей, потом идущими с тяжелой ношей руды!.. Усталость этих людей обобщается, она красноречиво свидетельствует об изнеможении всего трудового народа, живущего в условиях эксплуатации и нищеты. Поэтому как чилиец и как «товарищ президент» я хочу сказать вам, что вы и ваши товарищи добились исключительного успеха, сняв эту картину. Такого успеха может добиться лишь человек, в котором большой художественный талант счастливо сочетается с высокими идеологическими убеждениями.

На память об этой нашей встрече и о фильме, который, я надеюсь, просмотрят тысячи людей в нашей стране, я хотел бы подарить вам мой портрет с надписью, в которой я в нескольких словах выражаю вам свои чувства признательности и уважения... У меня очень трудный почерк, позвольте я прочту, что здесь вам написал: «Другу Роману Кармену, кинематографисту, которого любят и уважают во всем мире, чье художественное творчество проявилось во всех частях света, где народы сражаются за свободу. С сердечными чувствами и уважением от «товарища президента» Чили — Сальвадора Альенде...»

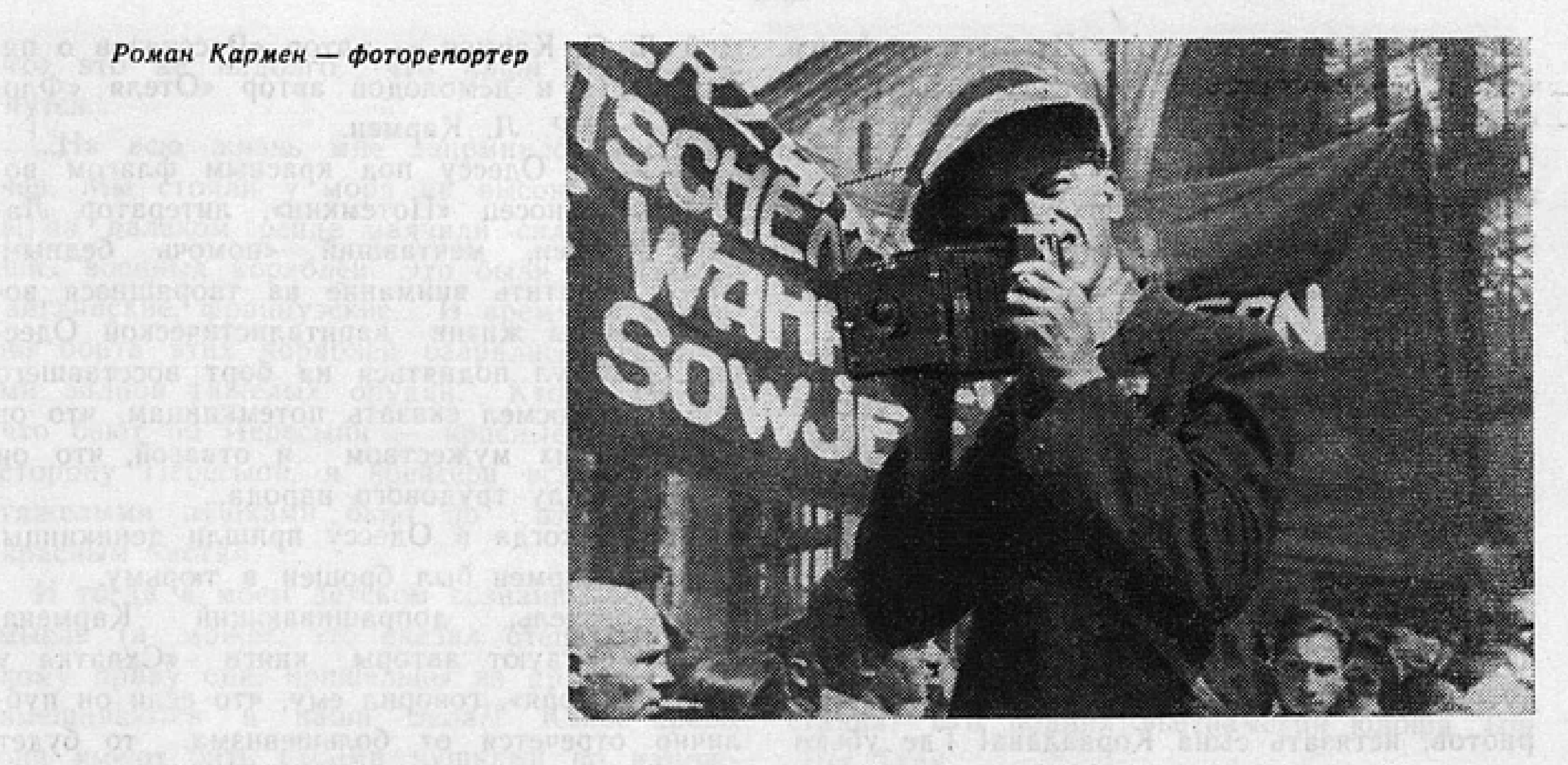
●

На фотоснимках в кабинете Кармена — Пассионария и Хосе Диас... Мате Залка... Хемингуэй и Кольцов... Георгий Захаров... Пабло Неруда, Фидель Кастро, Сикейрос...

Снова раздается голос Кармена:

— Нельзя просто перечислять этих людей. О них нужно говорить много и особо, ибо каждый из них — неповторим, каждый из них это целый мир.

*Роман Кармен — фоторепортер*




Как же мне быть? Как мне внести в один очерк, в один сценарий концепцию многоликости и громадности всех этих человекомиров, ставших частью жизни героя моего будущего фильма?

Кармен рассказывает: «Вот в Мадриде, у реки Монсанарес мы стоим вдвоем с легендарным генералом Лукачем. У него за поясом пистолет. У меня в руках кинокамера. А рядом, вот на этой фотографии — Эрнест Хемингуэй. Он тогда тоже был немного кинематографистом, участвовал в создании фильма «Испанская земля», писал к нему текст...

А это Кольцов... Искрящийся талант!.. Мой учитель в журналистике. Замечательный писатель. Меня с ним тоже подружила Испания...

Но здесь не только литераторы и кинематографисты. Вот Жорж Захаров — Георгий Захаров — советский летчик-истребитель. Он сражался в небе Мадрида, а потом под Москвой и над Берлином...

...Латинская Америка. Сколько встреч!.. И какие люди!.. Пабло Неруда и Фидель Кастро. Луис Корвалан и Давид Сикейрос.

Немного подробнее о Давиде Альфаро Сикейросе. «Мне дорого, — говорит Кармен, — что с ним вместе мы стояли на земле Испании во время первой битвы с фашизмом. Он был тогда офицером армии испанских республиканцев. И мне очень дорого то, что Сикейрос создал потом. Он художник гениальный. Вот на этой стене его фотография, кстати, одна из последних, подаренная мне его вдовой. Вглядитесь!.. Эти глаза будто отторгают от себя смерть...»

●

...Делаю пометку впрок: «Кто-то прекрасно сказал, что публицист — советский, партийный, неравнодушный — должен научиться «воевать за увлеченность людьми». Тогда станет понятным, почему снимать надо «участвующей камерой», «сражающейся камерой», «неистовой камерой». Документальность — в широком смысле слова — не одна лишь подлинность и верное следование фактам. Откровение — трудное счастье немногих творцов — требует особой внутренней собранности и закалки, умения видеть и слышать то, что проходит мимо ушей и глаз многих других людей. Сколько же нужно сил, какую же нужно пройти школу жизни, чтоб не остыть, любуясь «правильным» ходом фактов, не впасть в банальность расхо-

жих клише на «тему дня». Чтобы не пойти в обход опасных мест и «горячих точек», обозначив их разве лишь только вязью дикторских фраз!»

Но как тяжело, как больно, когда нужно снимать то, от чего сжимается твое собственное сердце, снимать, когда хочется стрелять, драться, идти в атаку...

●

...Кадры из фильма «Чили. Время борьбы, время тревог». У власти еще правительство Народного единства. Президент — «товарищ президент» — Сальвадор Альенде выступает перед кипящей, восторженной толпой. Выступает на том самом стадионе, где вскоре будут пытать и расстреливать чилийских патриотов, истязать сына Корвалана! Где убьют Виктора Хару...

А сейчас на этом стадионе, который потом станет лобным местом Чили, Альенде дает клятву, не щадя сил, стоять за народ, избавить его от нищеты, безработицы, трущоб, детской смертности...

Народ верит ему, народ ликует...

В. Тейтельбойм — писатель, публицист, член Политкомиссии ЦК Компартии Чили — сказал, что фильм этот — «слепок жизни нашего народа». «Кармен тонко и верно вскрывает наши просчеты, как чилиец, как интернационалист...»

...Жизнь из «горячих точек» — такова, в общем-то, вся судьба Кармена...

●

Надо же заглянуть и в начало его жизни, спуститься к истокам, в дни, когда все то, что стало потом творческим подвигом Кармена, даже еще не начиналось... Но уже исподволь формировалось.

Попробуем соединить два кадра. В одном — молодой Л. О. Кармен на обложке тоненькой книжки из библиотеки «Огонька», номер 35 за 1925 год... В другом — такая же книжка из серии «Огонька» — номер 15, год 1976-й, но уже с портретом человека в годах. Это — Р. Л. Кармен.

А вот они вместе в одном кадре. Молодой Л. О. Кармен — автор «Рассказов о пятом годе» и немолодой автор «Отеля «Флорида» — Р. Л. Кармен.

Когда в Одессу под красным флагом вошел броненосец «Потемкин», литератор Лазарь Кармен, мечтавший «помочь бедным, чтобы обратить внимание на творящиеся вокруг ужасы жизни капиталистической Одессы», рискнул подняться на борт восставшего корабля, посмел сказать потемкинцам, что он восхищен их мужеством и отвагой, что он верит в силу трудового народа...

Потом, когда в Одессу пришли деникинцы, Лазарь Кармен был брошен в тюрьму.

Следователь, допрашивающий Кармена, свидетельствуют авторы книги «Схватка у Черного моря», говорил ему, что если он публично отречется от большевизма, то будет освобожден из тюрьмы. Кармен отвечал, что он в партии большевиков не состоит, поэтому отрекаться ему не от чего, но он сочувствует большевизму и будет за него бороться до последней минуты своей жизни.

Несколько раз водили Кармена в камеру для «допроса», и каждый раз его оттуда выносили...

«Это был хрупкий человек с серо-голубыми глазами романтика... Воплощение простоты и нежности...»

Он умер вскоре после освобождения Одессы — 7 февраля 1920 года.

Как известно, не передается по наследству умение писать стихи или играть на скрипке. Иное дело — свойства души, глубина чувства, мужество, которое сопутствует человеку при каждом новом нравственном выборе; этот дар чаще всего закладывается в детстве. Не могу не привести в этой связи фрагмент из детских впечатлений Романа Кармена.

«...По всему было видно, что красные покидают Одессу, а у нас в семье обстановка складывалась неблагоприятная — отец болел, братишка был крохотный, и о том, чтобы куда-то двинуться с семьей, не могло быть и речи. Мы понимали, что нам предстоят большие испытания от новой белогвардейской власти, но в разговорах отец говорил,

что это не надолго, что наши скоро вернутся...

...На всю жизнь мне запомнился этот вечер. Мы стояли у моря на высоком обрыве, а на далеком рейде маячили силуэты больших военных кораблей. Это были крейсера — английские, французские... И время от времени борта этих кораблей озарялись вспышками залпов тяжелых орудий. Кто-то сказал, что бьют по Пересыпи — красные отходят в сторону Пересыпи, и крейсера всеми своими тяжелыми пушками бьют по отступающим красным частям.

И тогда в моем детском сознании возникла мысль (а может, это сказал отец?), по какому праву они, пришельцы из других стран, вмешиваются в наши дела?! Какое право они имеют бить своими пушками по изможденным, больным, раненым людям, вынужденным покидать родной город?!»

Сколько раз доводилось потом Кармену снимать эти чужие корабли и чужих солдат, посягавших на честь и свободу других народов, уничтожавших и мучивших тысячи людей лишь за то, что они встали на путь справедливой борьбы. За то, что они хотели счастья своим детям, хотели мирно жить и трудиться на своей земле...

Тогда в Одессе война гремела где-то в отдалении, и он не видел еще ни крови, ни смерти в лицо. Но слезы невольно выступили на глазах мальчика. И на всю жизнь запомнился ему глухой голос отца: «Держись, Ромка, держись... Вытри слезы... Держи себя в руках!..»

Может быть, на одесском рейде стоял тогда и французский крейсер «Вальдек Руссо», на котором позже взвился красный флаг восстания? Его поднял вьетнамский юноша Тон Дык Тхан...

...В джунглях Вьетнама Кармен встретил однажды товарища Тон Дык Тхана. И старый вьетнамский коммунист сказал советскому документалисту, вскоре снявшему уход

*Товарищ Георгий Димитров и Р. Кармен*





*«Косогорская домна»*

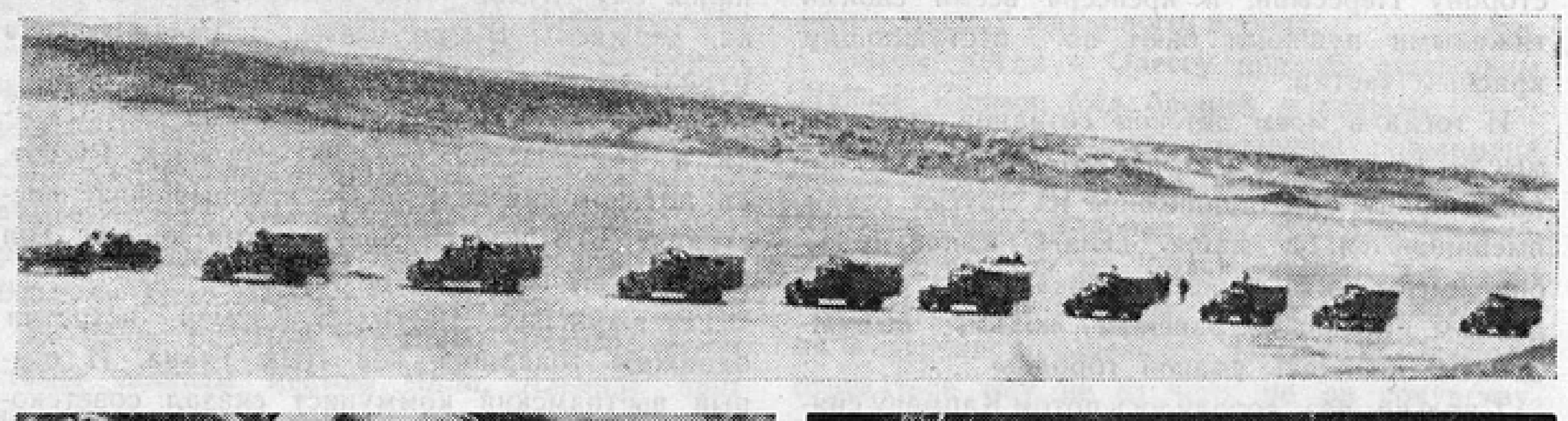
*«Москва — Каракумы — Москва»*

*«К событиям в Испании»*

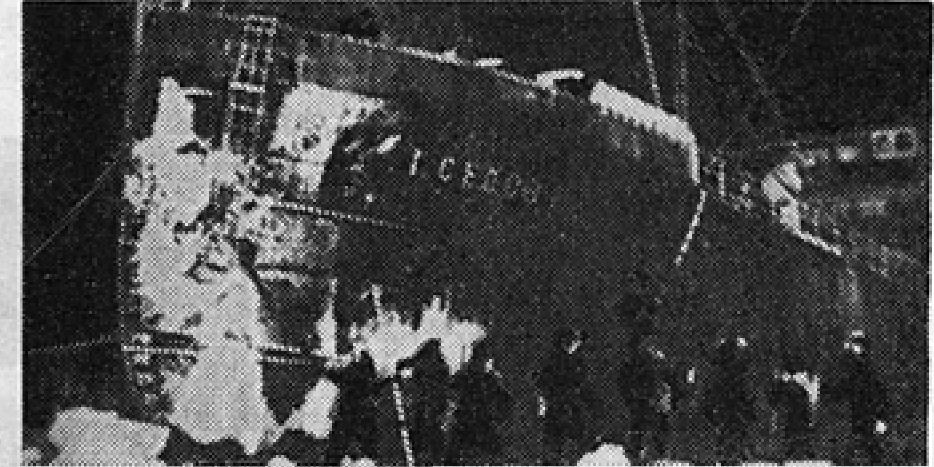
*«Седовцы»*

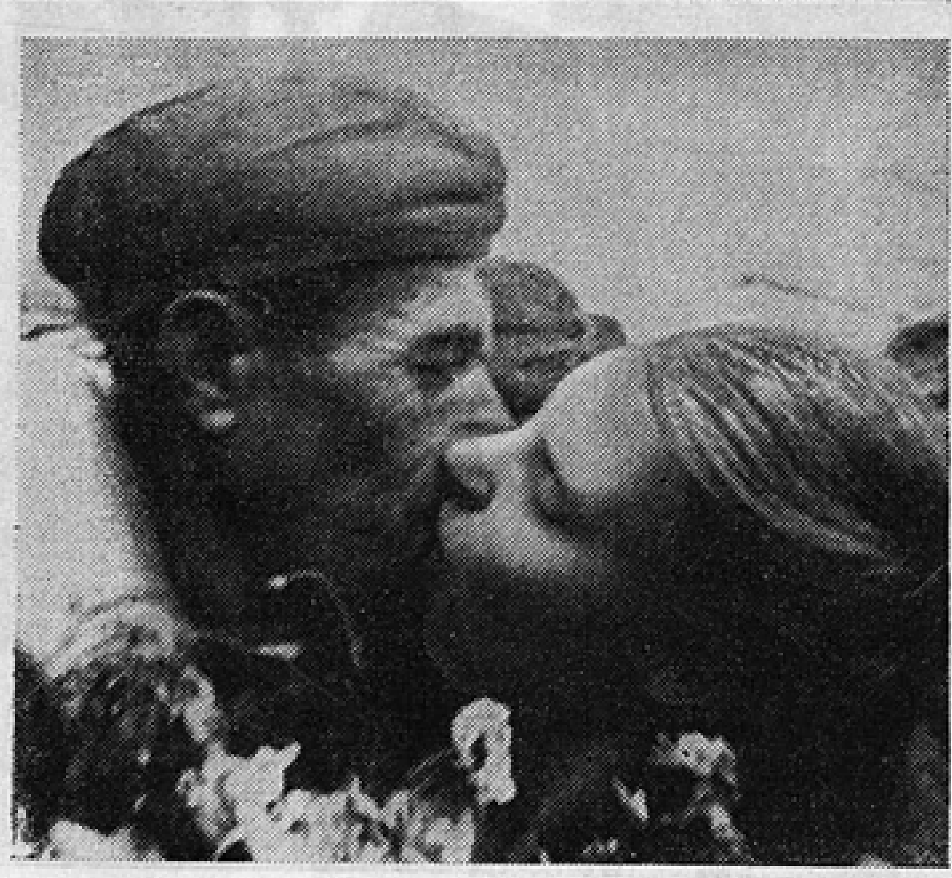
*«Великая Отечественная»*

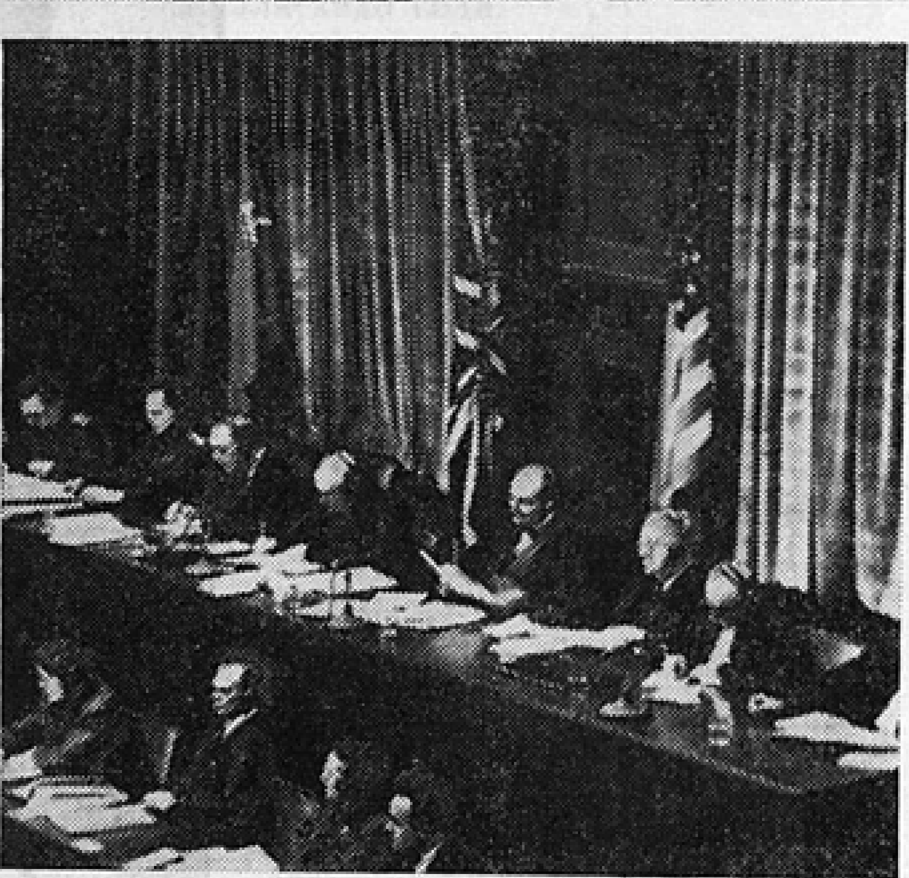
*«Суд народов»*











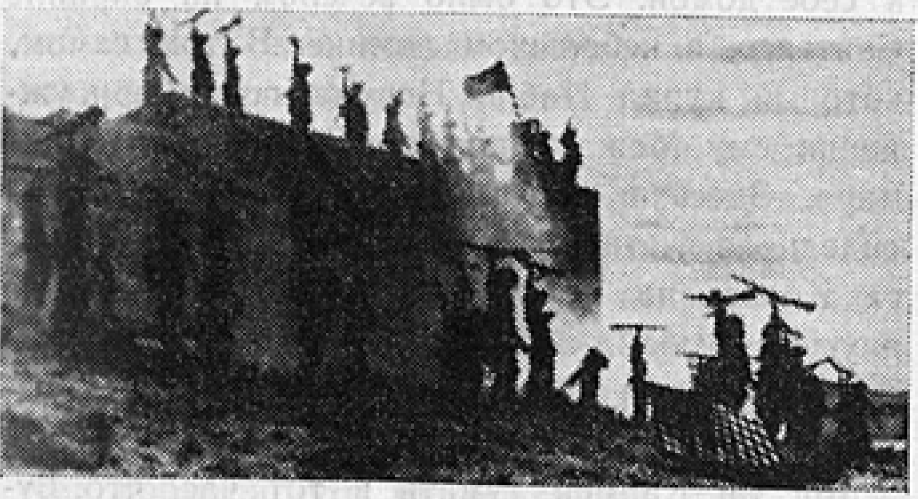
*«Повесть о нефтяниках Каспия»*

*«Вьетнам»*

*«Пылающий остров»*

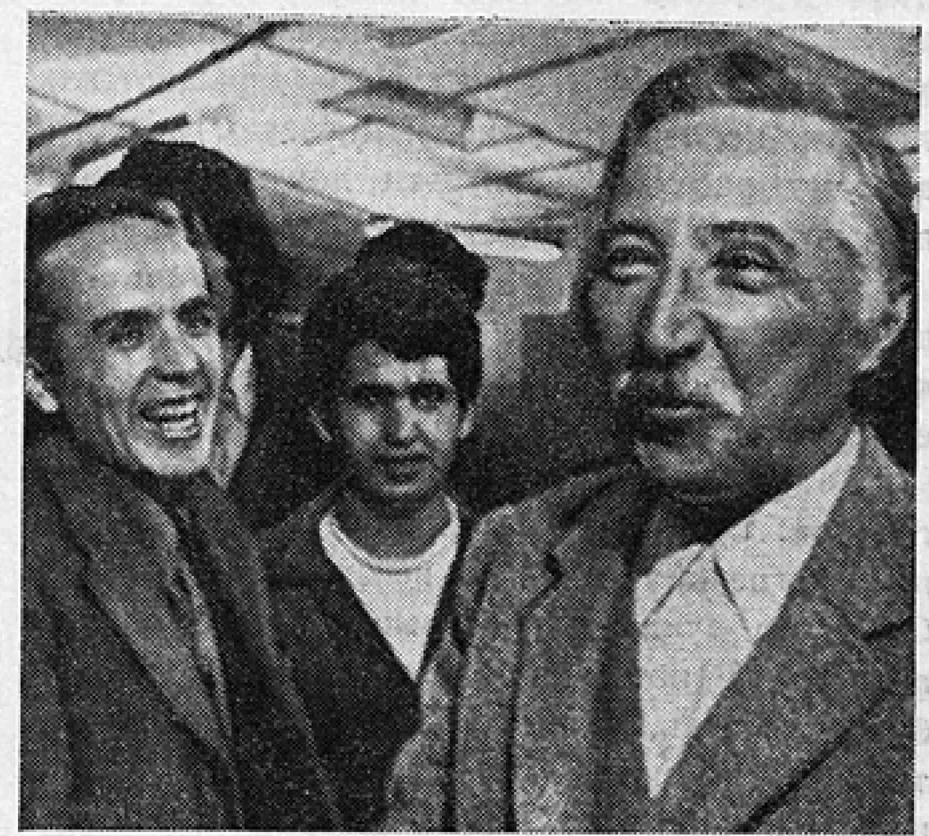
*«Пылающий континент»*

*«Сердце Корвалана»*









последнего французского солдата с вьетнамской земли:

— Мы верили, что свобода придет из России, потому что видели зарю Октября в вашей родной Одессе...

●

В Испании тридцатилетний Кармен записал в дневник: «Как отвратителен должен быть для матери, рыдающей над трупом своего ребенка, вид человека, устремившего на нее трещащий киноаппарат».

Пройдет почти сорок лет, и в картине о своих товарищах — фронтовых кинооператорах — на кадрах пожарищ, крови, гибели стариков, детей, женщин он с той же гневной горечью скажет: «Мы еще не раз будем прикасаться к этому материалу, как он ни жесток. И хотя мы знали, что нужно снимать все, снимать для истории, — все же ощущение глубокой горечи мешало. Трудно, тяжко было снимать наше горе, слезы, утраты — и все же снимали...»

●

...Он рано поседел, говорит, «кажется, в Испании...»

Может быть, и это — наследственность? Отец поседел в одну ночь, когда сгорела его рукопись — повесть «Чужие»...

...Он первым снимет Майданек... А потом дрожащими, негнущимися пальцами будет держать ленту с кадрами фашистских зверств, не веря собственным глазам и собственному рассудку; они, эти документы, войдут потом в его фильм «Суд народов».

Кажется, только вчера он сидел у Альенде в президентском дворце, смотрел с ним «Пылающий континент». И вот весть: «Альенде убит!..»

...Вот Виктор Хара со своей неразлучной гитарой. Он снял его в яркой и пестрой толпе, с огневой песней, с неизменной улыбкой. Снял его руки — красивые, тонкие пальцы артиста. А потом в фильме о Чили должен будет сказать, что этому человеку, композитору, поэту, певцу, перед тем как его убить, перебили кисти рук, размозжили пальцы.

«Вы почувствовали атмосферу любви и нежности в нашей семье,— пишет Кармену Джоан — жена Виктора Хары. — Виктор был человеком, создающим любовь в самом полном смысле слова, он учил нас всех понимать, что действительно значат для людей человеческие взаимоотношения. Теперь я понимаю, что такое фашизм, и буду продолжать борьбу — борьбу Виктора и всех чилийцев... Перед нами трудная дорога, но чувство солидарности с людьми, такими, как вы, дает нам силы продолжать борьбу...»

Навсегда он запомнил первую встречу с Корваланом в Москве, в дни работы XXIV съезда КПСС. Следующая встреча произошла в Сантьяго 11 июля 1971 года — тогда парламент принимал декрет о полной национализации чилийской меди. В поддержку декрета выступил сенатор-коммунист Корвалан.

«...А как-то товарищ Лучо пригласил меня к себе домой. Это было вечером на окраине Сантьяго, в небольшом домике. В том самом, который купил Пабло Неруда после присуждения ему Международной Ленинской премии мира. Здесь и жила семья Корвалана. Мы сидели за уютным столом, Лили — жена Луиса Корвалана — угостила нас изумительно вкусной рыбой, пили чудесное чилийское вино, беседовали с сыном и дочерьми Корвалана, шутили, смеялись...»

Мог ли Кармен думать в тот час, что будет делать фильм о горе Корвалана, о смерти его сына Альберто, о страшных мучениях, которым подвергли великого чилийского патриота и коммуниста палачи Пиночета? «Мы делали эту картину, я бы сказал, кровью сердца», — говорит Кармен о своем фильме «Сердце Корвалана», и в этом нет ни капли преувеличения.

...Была Испания, а потом самая злая и горькая из всех войн на земле. Потом, словно вторая молодость — Куба; потом драма Чили — порыв открытых сердец, всплеск надежд. И столько горя, столько утрат! Ушел из жизни Пабло Неруда, а ведь их дружба протянулась через десятилетия: на книжке, подаренной Нерудой Кармену, написано: «Моему другу еще со времен Испании».



*Р. Кармен и Герой Советского Союза М. Водопьянов*

Однажды ему задали вопрос: «Недавно на экраны вышел фильм «Дикий глаз» Якопетти. В связи с этим — несколько слов о морально-этической ответственности документального кино. Имеет ли право документалист снимать и активно использовать кадры насилия, бесчинств, жестокости? И как вы относитесь к модному на Западе мнению, что кинохроникер — всего лишь беспристрастный свидетель событий, что он фиксирует факт, но не должен проявлять к нему никакого отношения?»

Вопрос не новый. Кармен на него ответил так:

«Перенесусь в свои молодые годы. Помню, я снимал бомбардировки Мадрида, снимал, как откапывали растерзанных людей, малых ребят. Впервые в жизни я так близко увидел настоящее лицо фашизма. Был ли я равнодушен? Сколько возможно, я был хладнокровен. Случалось, сам на себя смотрел со стороны: «Как же я могу в такие минуты менять оптику, перезаряжать камеру?!» А когда приходил домой, меня била нервная дрожь. И в зеркале видел у себя на голове новые седые волосы...»

Так же было и тогда, когда он снимал в Майданеке, ощущая терпкий и еще острый, вчерашний запах тления у газовых камер.

«Но когда ужасное снимают ради бизнеса и сенсации, — сказал Кармен, — это безнравственно и аморально. «Дикий глаз» Якопетти, смакуя бессмысленные жестокости и уродства, цинично демонстрирует то, что я бы назвал уцененной достоверностью взгляда. Не так уж трудно режиссировать расстрелы, подкупая для этого охранников и палачей. Но — стыдно. Какое же это искусство, какая документалистика!.. Нет, ты попробуй снять так, как снимал тот дерзновенный аргентинец, открыто направивший свой объектив на беснующихся солдат пиночетовской банды! Его жизнь оборвал выстрел, который остался на пленке. Так он снял собственную гибель, ценою собственной жизни показал, что такое террор, как выглядит фашист. Этого оператора я с гордостью назову товарищем по оружию. Ведь так же погиб и наш Володя Сущинский, сняв разрыв снаряда, который его убил...»

Отец подарил ему дешевенький аппарат, небольшую коробочку «Кодак». Мог ли думать Л. О. Кармен, что эта коробочка сыграет такую роль в судьбе его сына?

Передо мной один из старых номеров «Огонька» со снимком, под которым надпись: «Фото Кармена». Журнал вышел в сентябре 1923 года, на снимке — болгарский революционер Василь Коларов. Снимавшему тогда еще не исполнилось и семнадцати лет.

Но дело пошло.

«От этого номера «Огонька», — вспоминает Кармен, — я отсчитываю годы моей работы в журналистике, а впоследствии — и в документальном кино». Фоторепортаж, журналистика привлекли его возможностью видеть жизнь. Он много ездил и увлеченно снимал. Его снимки заметили Михаил Кольцов, Владимир Маяковский, Ефим Зозуля. На фотовыставках Кармену присуждались призы и дипломы.

Смысл фотографического искусства начинающий журналист видел в репортажности. Он жадно искал «ярко схваченные моменты жизни», характерные «жанровые куски». Он не забывал и о поисках в изобразительном плане. «Изобразительный план» — это термин Кармена.

Он быстро стал мастером динамичной репортажной съемки, будь то фотохроника будней или такие события, как встреча Максима Горького на станции Негорелое.

В скорбном Колонном зале ему выпала высокая и горькая честь снимать похороны В. И. Ленина.

Особенно удаются молодому Кармену портреты: М. И. Калинина, писателей Л. В. Никулина и М. М. Пришвина; их лица искрятся правдой, зорко схвачены жест, походка. Уже тогда он понял, что лицо, глаза, руки, улыбка, зафиксированные в «типичную минуту», могут порой сказать больше, чем самое подробное и многострочное описание.

В день 10-й годовщины Октября Кармен снял вечернюю Москву на одну пластинку в десятикратной экспозиции. Светящиеся зигзаги, прочерченные автомобильными фарами, огромные горящие цифры «10» и темное небо в блестках фейерверка.

Он сделал репортаж с открытия Волховстроя, снимал пуск Шатурской гидроэлектростанции. Позже он вспоминал: «...У меня, мальчишки, было ощущение, что я прикоснулся к чему-то очень большому, ибо я знал о планах ГОЭЛРО и понимал, что Шатура, этот первенец ГОЭЛРО, я чувствовал как фотограф, как журналист, — очень большое историческое событие!..» .

Он ищет эффектную композицию кадра, стремится понять возможности, заложенные в оптике, в игре света и тени. И очень гордится тем, что несколько его снимков появилось в «ЛЕФе», где царил непревзойденный Родченко.

Кармен-фотограф увлеченно испытывает «формальные моменты» фотосъемки, заходит «против света», высвечивает световыми пятнами главные мотивы на своих снимках. Он ездит, ездит, ездит по стране, рвется к новому материалу, к неожиданным темам. И упорно думает о том, как в статике фотографии передать скорость, ритм времени. «Наш бог — бег» — это была и его вера, эту строку он мог произнести и от своего имени тоже.

Так неизбежно, неумолимо приближалось кино...

●

...70-е годы — годы ретроспектив Романа Кармена. В США, Мексике, Финляндии, ФРГ, ГДР...

«Прежде всего,— рассказывал Кармен, — после ретроспективы в Музее современного искусства в Нью-Йорке я почувствовал огромный, жадный интерес к нашей стране, к нашему киноискусству и, в частности — к нашему документальному кино, которое передовая молодежь Америки расценивает как искусство переднего края борьбы против империализма, расизма, колониализма».

Давайте и мы полистаем толстый фолиант зрительских отзывов на американской ретроспективе.

Вот записи участников испанской битвы с фашизмом:

«Привет от ветерана бригады Линкольна. В. Роуз».

«Салют, камарад! Джордж Каллинен».

Другие записи:

«За будущее кинематографии, которое вы

помогаете создавать. С любовью. Лайонел Рагозин».

«Ваши фильмы запечатлевают биение человеческого сердца. Его прошлое, настоящее и будущее... Критик Майя Ворвик. Висконсин, США».

«Эти фильмы нужно показывать до тех пор, пока каждый не увидит их и не извлечет урок. Мы будем вспоминать о вас с любовью. Дэвид и Эдит Кимельман».

«Благодарим вас, Роман Кармен, за тот незабываемый замечательный вечер, когда мы увидели ваши совершенные фильмы, славящие человеческое достоинство. Б. Эгельбанк, Г. Эгельбанк, Л. Форер, М. Форер».

●

... Интервью, испытание телекамерой и микрофоном — как бы хотелось мне воссоздать атмосферу этих дискуссий и споров, записать их так, чтобы зритель, а пока читатель, ощутил почерк Кармена-полемиста, Кармена-кинопублициста, Кармена — человека и гражданина, с достоинством представляющего свою страну, свою партию, свое искусство.

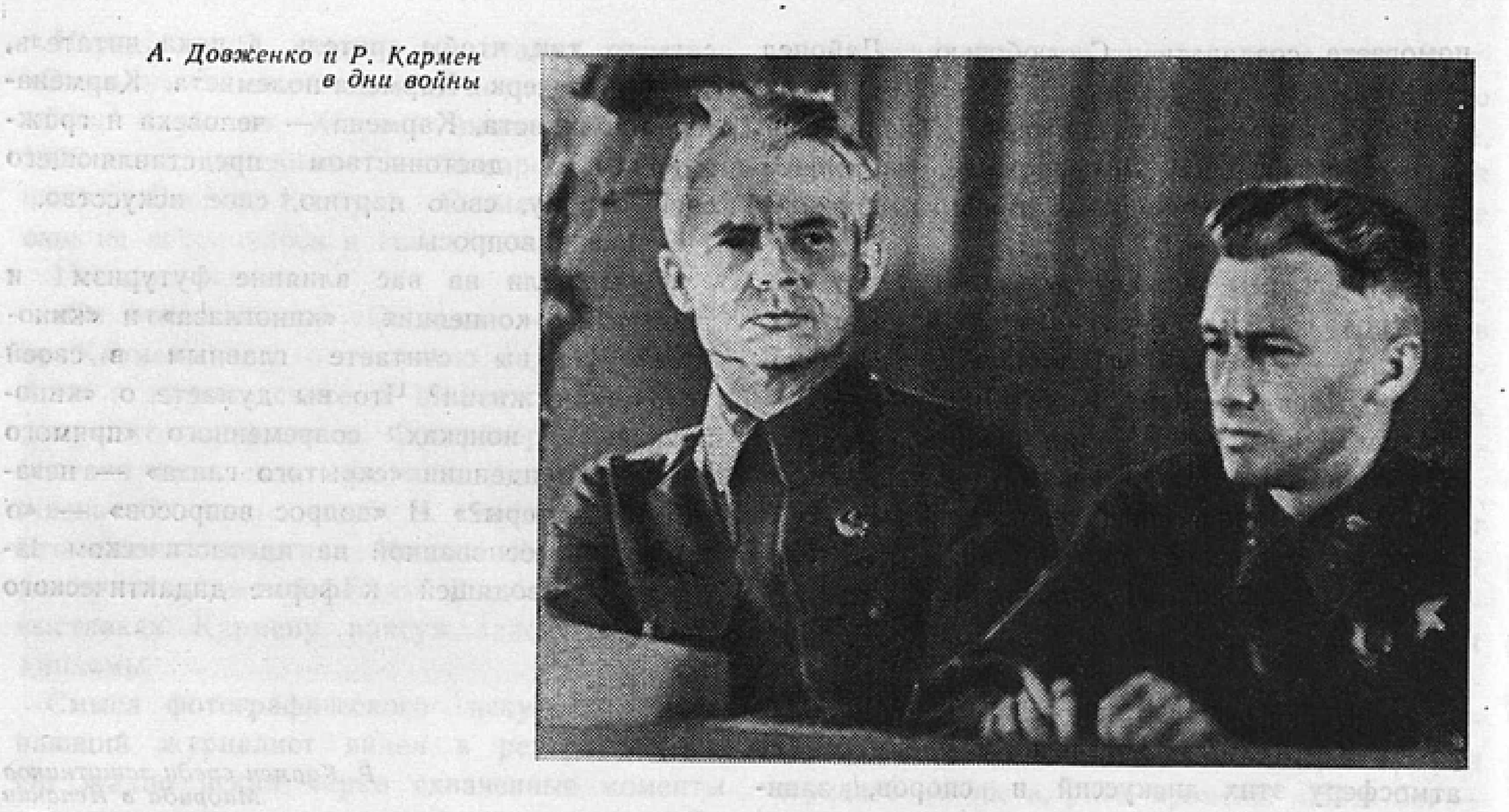
Вопросы, вопросы...

«Оказал ли на вас влияние футуризм и вертовская концепция «киноглаза» и «киноуха»? Что вы считаете главным в своей творческой жизни? Что вы думаете о «киноправде», о поисках современного «прямого кино», о тенденции «скрытого глаза» — незаметной камеры?» И «вопрос вопросов» — «о тенденции, основанной на идеологическом замысле, приводящей к форме дидактического кино»?»

*Р. Кармен среди защитников Мадрида в Испании*



*А. Довженко и Р. Кармен в дни войны*



Хочу не только передать ответы Кармена, но и подкрепить их выходами на его же собственные работы — фильмы, сюжеты, очерки.

На выдержки из его статей и книг. Взяв в руки киноаппарат, он сразу же увлекся и блокнотом. Недаром потом он свидетельствовал: «Почти все мои фотографии, все поездки шли сначала от коротких подписей; иногда подпись и очерк приходили раньше, чем фото, а иногда расширенная подпись к снимку превращалась в корреспонденцию, очерк...»

А потом и в книги. Каждая его крупная кинематографическая работа завершалась книгой—«Свет в джунглях», «По Индии», «Буэновентура — гражданин Кубы», «Но пасаран», «Рядом с солдатом»...

Еще один документ, представляющий Кармена — военного корреспондента.

«Американская печать о победах Красной Армии», Нью-Йорк, 24 апреля. Провинциальная и центральная печать США в течение нескольких дней уделяет основное внимание победам Красной Армии, ее вступлению в Берлин, предстоящему соединению ее частей с американскими частями и т. п. На видных местах газеты публикуют сообщения советского корреспондента Романа Кармена с описанием сцен, которые он наблюдал при вступлении в Берлин вместе с первыми частями. 23 апреля вечером агентство Юнайтед Пресс Интернэшнл информировало всех редакторов газет, обслуживаемых агентством, о том, что сообщения Кармена получены. Сообщения, присланные Карменом, были опубликованы на первых страницах газет «Нью-Йорк геральд трибюн» и «Вашингтон пост» и заняли видное место на внутренних страницах газет «Нью-Йорк таймс», «Дейли ньюс», «Дейли мирор», «Нью-Йорк джорнал энд Америкен», «Таймс геральд» и др.».

После этого отступления мне легче будет перейти к ответам Кармена на вопросы о «киноглазе» и «киноухе» или о тенденциях, «основанных на идеологическом замысле».

Почти все ответы нетрудно облечь в зрительную кинематографическую форму.

Пора его первых фотографических опытов запечатлена в кадрах кинохроники. Есть съемки, относящиеся и к самому кино, к его месту в духовной жизни молодой Советской Республики. О кино тогда писали так: «От кинематографа можно требовать правды. Потому что он умеет быть точным, как фотоаппарат...» Это из журнала «Советский экран» (№ 24 за 1925 год).

В это же время Вертов «на баррикадах кинооктября» — и так писали! — решал проблемы кинематографического журнализма. Он стремился сделать вещи и явления видимыми, расчленяя их и (как и фоторепортер Кармен!) подкрадываясь к ним с неожиданной стороны. Работы Вертова оказали на Кармена очень большое влияние. Он восхищался искусством Вертова и его оператора Михаила Кауфмана, в особенности — их фильмами «Человек с киноаппаратом», «Шестая часть мира», «Весна».

Сейчас, когда заходит речь о Вертове, Кармен добавляет:

«Я хотел бы упомянуть еще об одном человеке, его, к сожалению, мало знают — это режиссер Владимир Ерофеев. Он работал в одно время с Вертовым, и, должен сказать, я страстно увлекался всем, что он делал».

Впрочем, свой первый «классовый» репортаж — кадры раскулачивания и становление первых колхозов и совхозов — Кармен снял до того, как вышла ерофеевская «Счастливая гавань». Шел 29-й год, и это был его первый кинорепортаж...

Тем не менее каждую свою встречу с новыми учениками во ВГИКе Кармен начинает с фильма «Счастливая гавань» — первой публицистической ленты, снятой советскими людьми о капиталистическом мире.

Есть старая запись Кармена о «Счастливой гавани». Она говорит не только о талантливом фильме Ерофеева, но и о внутреннем состоянии начинающего документалиста, о его собственных критериях «киноправды».

«...Фильм основан только на репортаже и снят блестяще, с крупными планами, лицами... В съемке были и ирония и издевательство: скажем, если снимали буржуа, то снимали с «завалом» короткофокусной оптикой, так что подбородок и щеки были во весь экран, уходящие куда-то в перспективу, и — маленькие глазки, причем, это были не портретные съемки, это было в толпе, в гуще событий... Это был документ, воспевающий борьбу рабочего класса, обличающий контрасты их страшного мира. Все, все так здорово сделано!.. Помните, монашки поют для толпы свой псалом о счастливой гавани: весь замысел Ерофеева откручивался от этого псалма...»

Точность социального прицела в картине Ерофеева молодого Кармена и увлекла и потрясла. Восхитил его и оператор Ерофеева Юрий Стилианудис. Он беспрерывно двигался с камерой, бежал, падал, ложился с нею и все «с переводом фокуса»! Шел — и смело переходил на крупный план, делая панорамы, продуманно и умно меняя оптику...

Фильм Ерофеева и Стилианудиса Кармен ходил смотреть несколько раз. Он буквально проштудировал в нем каждый кадр.

Верно, объективно осветить появление в Европе «киноправды», то есть «синема верите», которую некоторые считают изобретением наших дней кинодокументалистами на Западе, можно только по достоинству оценив то, что происходило у нас в кинодокументалистике несколько десятков лет назад, считает Кармен.

В те годы в Ерофееве его привлекало еще и то, что он упорно испытывал возможности звука и с одержимостью экспериментатора пробивал тропинку к синхронной съемке.

Сейчас мало кто помнит, что один из первых наших синхронных звуковых сюжетов — интервью с Гербертом Уэллсом — снял ученик Ерофеева Роман Кармен.

Звуковая аппаратура тогда не имела ничего общего с нынешней. «Это было настоящее чудовище, похожее на большой комод или банковский сейф. Мы с Ерофеевым таскали эти «комоды» по восточным базарам, на хлопковые поля, в заводские цехи»... — улыбается Кармен, вспоминая съемки фильма «Далеко в Азии»: он работал на нем вторым оператором.

Но как раз эти «комоды» да еще облегченная камера «Аймо», позволявшая ловить живой кадр в гуще уличной толпы, в цеху, на собрании, и помогли Кармену сделать первые звуковые репортажи для хроники. В том числе — живые, удивительно искренние портретные зарисовки.

«Негр Робинсон — депутат Моссовета», «Отчет Анны Масоновой», «Стахановец Иван Гудов»...

...Как он снимал Гудова?

«...Я увидел очень милого, с добрыми глазами и какой-то солнечной улыбкой человека. Он подвел меня к своему станку и сквозь шум цеха начал рассказывать, что он сделал. Показал свои приспособления для станка. Это меня поразило!.. Это было само воплощение идеи о стирании грани между умственным и физическим трудом!.. Я увидел, что он сам это сотворил — и как сотворил!.. Меня увлек его живой рассказ на фоне шума цехов, и я почувствовал, что мне необходима звуковая камера. Единственная тревога у меня была, расскажет ли он мне о себе, так же естественно, так же мило, с таким же юмором, с такой же душой, когда я поставлю звуковую камеру...»

Вопрос, который и теперь перед съемкой задает себе каждый творчески мыслящий кинохроникер...

Но все получилось как нельзя лучше.

И какой же он вызвал тогда резонанс — этот скромный сюжет! О Гудове и других кармeновских звуковых кинозарисовках заговорили так, как потом тридцать лет спустя говорили о «Катюше» Виктора Лисаковича.

Синхронный звук давал ощущение подлинной жизни, и становилось ясно, что документальный экран вправе теперь посягнуть на внутренний мир своих героев, пусть еще неуверенно, со срывами, но уже целеустремленно, смело.

Посмотрите звуковые кадры из фильма «Седовцы», они и сейчас поражают своей непосредственностью. Кармен снял радиотелефонные разговоры, шумы на кораблях и вокруг них, в океане, песни, которые пели моряки, и торжественный митинг при встрече судов в Мурманске.

Для фильма «День нового мира» — об освобожденном Львове — снимался рассказ одного инженера: в панской Польше он долгие годы был лишен работы. Инженер взволнован до глубины души, говорит, едва сдерживая слезы: «...У меня есть голова, есть руки... Работа!.. Высшего счастья для меня нет!.. Спасибо Советской власти!»

Все это — к вопросу о «киноправде». «То, что сейчас на Западе назвали «синема директ», — справедливо замечает Кармен, — прошло красной нитью через всю мою жизнь...»

Он мог бы напомнить еще, как в неимоверно трудные дни войны ему удалось снять интервью с К. К. Рокоссовским. Как потом вместе с Константином Симоновым в своей «Гренаде» он вел разговор с генералом Батовым и другими героями испанской эпопеи. Как снял на звук ревущий Каспий. Как делал синхронно-звуковые съемки на Кубе, в сражающемся Вьетнаме, в Латинской Америке. Незабываема пламенность массовых манифестаций, вдохновение политических ораторов — Кастро, Альенде, Корвалана... Сочетание шумовых, песенно-музыкальных и речевых фонограмм превосходно оттеняет и размах событий, и накал классовых битв, передает яркий национальный колорит.

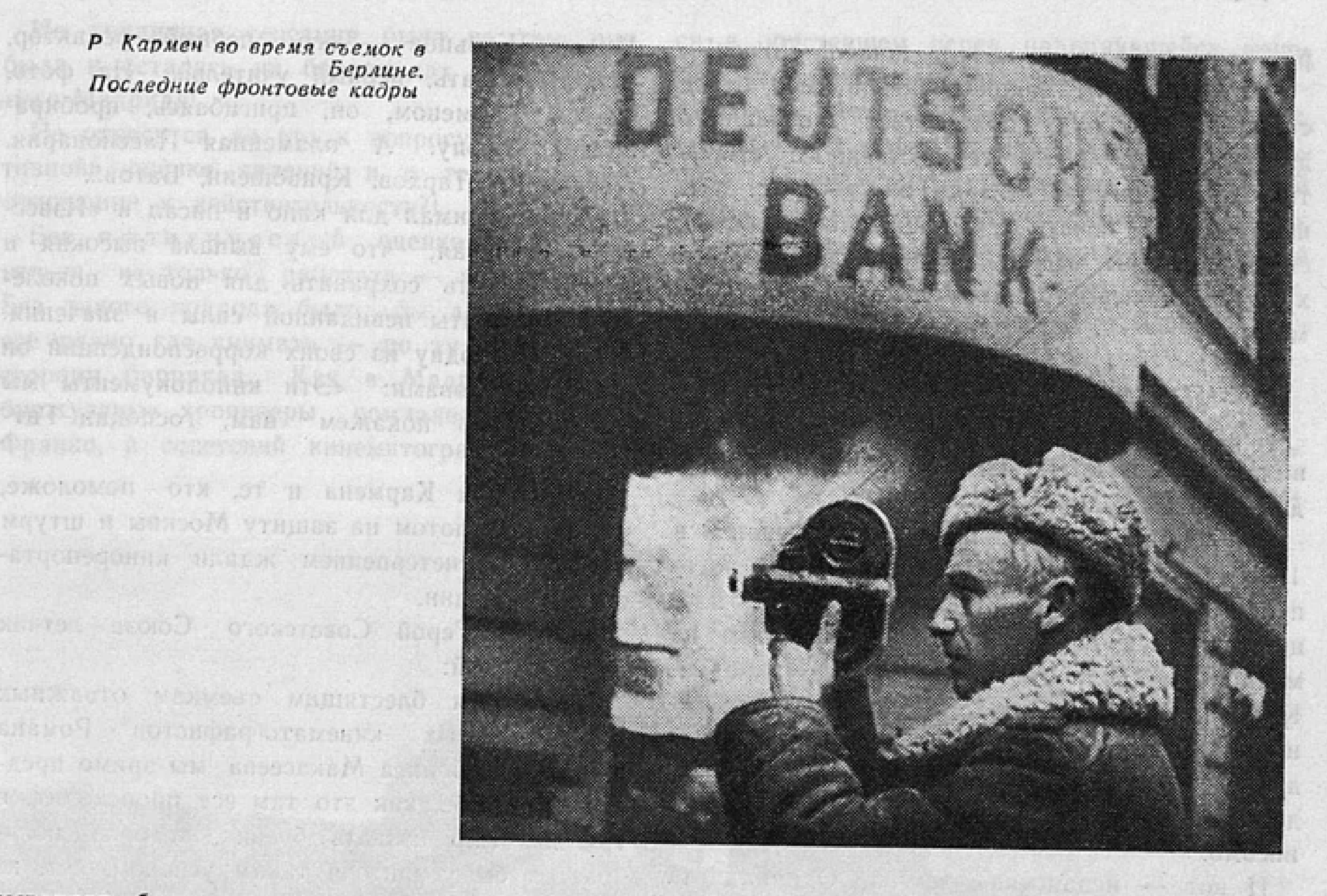
А в других кадрах — казенные словопрения парламентских демагогов, вой полицейских машин, злорадный шепоток притаившихся буржуа...

И снова песня, словно уходящая за горизонт, нежная и грустная — на кадрах убогого поселка чилийских тружеников. Или гневная, зовущая — «Эмпуэбло унидо»: «Когда народ един, он непобедим...» — на лицах юных борцов.

Пора перейти к «скрытому глазу», к тенденциозности, основанной на «идеологическом замысле».

Кармен убежден, что «прямое кино», как бы оно ни делалось — скрытой съемкой или нет, — неизбежно заставит документалиста увидеть именно то, что он хотел увидеть. Сколько бы он ни уверял, что снимал «все, что попадет в поле зрения его объектива». Кинопублицистика не может не быть не пропагандистской, не тенденциозной.

«Скажу больше — идеология, тенденция лежат в самой основе документального кино. Нередко тот, кто кичится своей объективностью, на самом деле пытается скрыть за этим свою тенденциозную позицию. Я видел фильм одного западного документалиста о Москве и поразился. Город в его съемках




*Р. Кармен во время съемок в Берлине. Последние фронтовые кадры*

выглядел безжизненным, мертвым. Когда я ему сказал, что это ложь, неправда, он ответил, что снимал Москву такой, какая она есть — ведь все кадры, которые вы видите на экране, сняты в Москве!.. Но сняты-то они были в пять часов утра, в один из летних дней, когда улицы почти пусты. Но именно такой пустынной и **хотел** увидеть Москву враждебно настроенный к нам человек...»

«Я коммунист, — не раз напоминал Кармен своим оппонентам за рубежом, — и мое творчество органически связано и с жизнью партии и с моей партийной идеологией, прямо исходит из нее. Я это никогда и нигде не скрывал. Я горжусь этим!..»

●

...Однажды он сделал такую запись:

«Я должен быть там, где бой. Советский кинооператор обязан сегодня быть именно там».

Еще до каракумского автопробега, до Испании, до «Седова» его послали под Тулу снять пуск Косогорской домны. Казалось бы, что особенного — приехал, отснял митинг, пуск доменной печи, первый металл... Но молодой кинохроникер попал на строительную площадку в ночь перед пуском и сразу же оказался в какой-то необычной, поразившей его атмосфере.

Он был захвачен тревогой, которая царила на площадке. Люди, казалось, боялись разговаривать друг с другом и то и дело снова и снова с беспокойством осматривали агрегаты. Нет, они не боялись разговаривать — им просто было не до разговоров. Не до шуток и празднословия. Они были поглощены делом.

Вглядимся в эти кадры. Лица, погруженные в темноту; санитарка со своей сумкой: а вдруг что-нибудь случится... Силуэт домны на фоне клубящихся облаков; огни, мерцающие вдалеке... И, наконец, сам пуск. После мучительной, трудной ночи — состояние чудесного подъема!.. Фонтаны огня, река металла и — лица, лица, но теперь уже озаренные

радостью победы — металл пошел! Пошел!

Да, Кармен не ошибся, сказав себе перед съемкой: «Не буду дожидаться завтрашнего дня и обязательного торжественного открытия. Буду снимать сегодня же вечером, вернее, сегодня ночью...» И, наверное, поэтому снял не кадры официальной информативной хроники, а неповторимый человеческий документ.

●

Первой точкой отсчета — на всю жизнь — в творчестве, в духовном становлении стала для него Испания...

...Колонна автомашин, завершавшая в 1936 году на улицах Москвы большой автопробег, остановилась перед Красной площадью. Тысячи москвичей собрались там на митинг солидарности с испанским народом. Кармен, снимавший автопробег, тогда же решил: «Я должен быть там, в Испании». И на другой же день, в пять часов утра, он передал дежурному у Боровицких ворот Кремля письмо.

И вот — испанская земля. Одиннадцать месяцев бессонной, самоотверженной, бесконечно трудной, смертельно опасной работы.

Илья Эренбург записывает: «Рима Кармен ходил с аппаратом и снимал бомбежки...»

Всмотритесь в эти кадры: сейчас на эту улицу, на эти дома обрушатся фашистские бомбы и не станет ни улицы, ни домов, ни этих детей... Но пока они еще живы, эти улицы и дома осажденного Мадрида. И будут живы сохраненные камерой Кармена.

Как грозен лик сражающегося Мадрида!..

Как прекрасны горняки, виноделы, рыбаки с винтовками, эти женщины с цветами и саблями, эти старики с лентами — атрибут революции — через плечо!..

Как вдохновенно ярок митинг, кипящий на арене для боя быков!

Кармен встретил мужественных, добрых, отзывчивых людей. Сильных своей верой в справедливость, в дело, за которое они сражались и умирали.

...Мате Залка, ставший генералом Лукачем. Писатели — Эрнест Хемингуэй, Людвиг Ренн, Михаил Кольцов — его первый редактор, можно сказать, первый учитель... На фото, снятом Карменом, он, пригибаясь, пробирается по окопу. А пламенная Пассионария. А наши — Тархов, Кривошеин, Батов...

Кармен снимал для кино и писал в «Известия», сознавая, что ему выпала высокая и трудная честь сохранить для новых поколений документы невиданной силы и значения.

Недаром одну из своих корреспонденций он закончил словами: «Эти кинодокументы мы когда-нибудь покажем вам, господин Гитлер».

Сверстники Кармена и те, кто помоложе, кто выйдет потом на защиту Москвы и штурм Берлина, с нетерпением ждали кинорепортажи из Испании.

Говорит Герой Советского Союза летчик Марк Галлай:

«Благодаря блестящим съемкам отважных и талантливых кинематографистов Романа Кармена и Бориса Макасеева мы зримо представляли себе, как это там все происходит, и трудно было назвать боевик, который пользовался бы у зрителя таким успехом, нет, не успехом — который вызывал бы к себе такое страстное отношение, какое вызывали сюжеты из испанской хроники».

Поэт Константин Симонов:

«Тогда, тридцать лет назад, глядя на кадры, присланные Карменом из далекой Испании, мы, тогдашние молодые поэты, страстно завидовали этому незнакомому нам человеку, который с камерой в руках оказался на первой линии огня, на первой линии боев с фашизмом».

Годы спустя, отвечая одному западному журналисту, Кармен сказал, что документалисту должно быть свойственно чувство неповторимости события. И привел пример из собственных съемок осажденного Мадрида.

«...Однажды, оглянувшись кругом, я увидел, что остался в Мадриде один, ибо все операторы из других стран — англичане, американцы, французы — исчезли. Они перебросились к Франко, в его войска, предвкушая сенсационные кадры вступления Франко в Мадрид».

Но подлинная сенсация была не там, она была и осталась на баррикадах революционного Мадрида!..

Не относится ли это к вопросу об «объективной» оценке явлений и о тенденциозном отношении к действительности?!

Без политической оценки снимаемого нельзя не только работать — нельзя жить. Без такого подхода было бы действительно все равно где снимать — по ту или по эту сторону баррикад. Как в Мадриде, когда буржуазные хроникеры помчались навстречу Франко, а советский кинематографист остался в опустевшем перед надвинувшейся непоправимой бедой городе.

Так же потом он был покорен мужеством, героизмом и каким-то врожденным благородством вьетнамских тружеников, их большой душой, открытым сердцем. Одной из самых славных страниц борьбы вьетнамского народа стала жизнь в джунглях, работа в джунглях, учеба в джунглях... В мире это назвали «чу-

*Р. Кармен снимает акт подписания капитуляции фашистской Германии*



дом в джунглях». В джунглях ведь были расквартированы заводы и школы, типографии и правительственные учреждения, научные центры и военные штабы... Там жил и работал товарищ Хо Ши Мин. Там воевал Фам Ван Донг... Вот они на одном снимке — Хо Ши Мин, Фам Ван Донг и Кармен...

Вьетнамский кинорежиссер Фам Ван Хоа писал в еженедельнике «Художественная литература»:

«...Перед расставанием дядя Хо велел нам учиться у советских товарищей. В дни нашей совместной работы Роман Кармен и его товарищи не только чутко относились к нам, но и передали нам весь свой опыт, все, что у них было. Они не боялись дать нам — начинающим кинооператорам Вьетнама — аппаратуру в руки. Таким образом, фильм «Вьетнам» Романа Кармена стал школой для наших первых кинематографистов...»

То же чувство, которое привело Кармена в Испанию и во Вьетнам, в первые же месяцы кубинской революции устремило его на остров Свободы. Через двадцать пять лет после Мадрида он снял в Гаване бойца испанской интернациональной бригады, одетого в форму народной милиции Кубы. Снял мальчишку Буэновентуру, пламенного Фиделя Кастро и Че Гевару, снял юных красавиц — с автоматами за плечами и мачетерос — на бронетранспортерах...

Кармен любит свой «Пылающий остров», гордится им.

«Это для меня была как бы перекличка с дорогой мне Испанией. Что-то общее было в этих горельерос с защитниками испанской республики...»

Из этого фильма, как новый корабль с уже работающих стапелей, выйдут потом на экраны «Пылающий континент», картины о Чили и о коммунистах Латинской Америки, выйдет «Сердце Корвалана».

Говорят, что на латиноамериканской теме у Романа Кармена открылось «второе дыхание». Да, так можно сказать. Это была его тема. Тут была его позиция. Это был его путь, избранный осознанно и убежденно. Это был мир борьбы, который он как художник особенно остро видит, чувствует, любит, знает...

●

Кармену кажется неправильным противопоставлять репортаж лирическим и эпическим решениям большой человеческой или общественно-политической темы. Репортаж как метод придает документальному кино силу, неотразимость и выразительность «документированной» правды. А вторгаясь с камерой в жизнь, вы непременно увидите в ней радость, и трагедию, и слезы, и улыбку... Так в ваш фильм войдут и лирика, и юмор, и драматизм. Нужно только уметь видеть, не бояться трудностей и верить в то, что вы делаете. И нужно еще уметь — в одно мгновение, другого ведь у вас уже больше не будет, выбрать кадр, уловить его место в будущем фильме.

Он понял это давно, еще работая с Ерофеевым. В зыбучих песках Каракумов ему открылись азы режиссерской профессии: нельзя снимать все подряд, как бы ни было то, что перед тобой, интересно и важно. Нужно видеть кадр в связи с другим, нужно уметь угадать его место в фильме... Нужно видеть не только предмет съемки, но и все, что его окружает, — среду, обстановку, погоду, время. И нужно ясно представить, как это повлияет на замысел, на план будущей вещи.

«У меня своя, может, и субъективная, но, думаю, верная точка зрения на сценарий в документальном кино. До соприкосновения с жизнью писать подробный сценарий бессмысленно. Работа над ним начинается с замысла и продолжается в процессе съемок. И развивается, завершается в процессе монтажа, в работе над авторским комментарием...» Другими словами, работа над сценарием, по Кармену, охватывает все стадии документальной ленты. Те же, кто слепо придерживается сценарной схемы, попросту обкрадывают себя и обедняют свой фильм. И фильм и жизнь...

Все это прямо относится к одной из главных проблем нашего искусства: к сближению с людьми, к способам узнавания своих героев, проникновения в их характеры.

Для самого Кармена эта проблема решилась, вероятно, в ту самую ночь, когда он снимал строителей Косогорской домны. Не думая еще о теории, он практически сделал тогда важнейшее открытие, многое определившее во всем его последующем творчестве: снял процесс, а не результат. А снимая процесс, познал людей, их чувства, проникся ими и сделал их своими. Не в этом ли и состоит самое важное для художника: «...Сжиться с людьми, о которых ты хочешь что-то сказать. Узнать их в трудных делах, на острие событий. В одном случае для этого хватит и ночи. в другом — потребуются месяцы, в третьем — год или даже годы... И нужно не только снимать, но и делать то, что делают они, есть вместе с ними, спать, радоваться, страдать...»

В Каракумах нужно было не только вести съемки, приходилось еще и рыть песок, толкать машины... А ночью, когда все валились от усталости, заряжать кассеты, чистить камеру и заносить свои впечатления в путевой дневник.

«Неистовый репортер» (эти слова Бориса Полевого, вероятно, сказанные им по ассоциации, ибо так называли и Эгона Эрвина Киша) тогда научился водить машину — и не по асфальту, а через барханы прокаленной солнцем пустыни. А после первой встречи с Арктикой он летал на поиски Леваневского и застрял на острове Рудольфа на всю полярную ночь — Кармен стал «рядовым полярником». Научился выполнять все сложные и тяжелые работы, необходимые в Заполярье, испытал, что такое аврал в условиях арктической зимовки.

*На съемках фильма «Повесть о нефтяниках Каспия». У кинокамеры Р. Кармен и С. Медынский*



Тут-то и сходишься с людьми, полагает Кармен, узнаешь человека и его цену. И собственную тоже. Недаром Кармен как-то назвал такого рода ситуации школой моральной выносливости и одновременно школой человеческого общения, без которых документалист может и не состояться, а документализм — превратиться в холодную фиксацию происшествия.

В Арктике все было трудно. Скажем, выкупаться в бане. Для этого надо было сутками выпиливать и носить кубы снега, заполнять ими чаны и баки; а когда такой куб принесешь и растопишь, оказывается, что ты набрал едва ли два литра воды. И так без конца — носишь и носишь эти кубы... Но как раз в такие трудные минуты Кармен понял полярников, летчиков, таких, как Мазурук. «И это для меня была огромная школа,— свидетельствует Кармен, — хотя была полярная ночь и я не снял ни одного кадра».

А потом пришла другая полярная ночь... И нужно было снимать спасение людей, дрейфующих на пароходе «Седов». Кармен шел к «Седову» на ледоколе «Иосиф Сталин». Судно располагало источником энергии настолько мощным, что с собой можно было взять осветительную аппаратуру. Но что было делать с ней на льду, когда спасатели оторвутся от ледокола, ведь именно в те мгновения и нужно будет снять самые важные, самые сильные кадры.

И тут он вспомнил, что на аэродромах, лишенных мощных прожекторных установок, при ночных авиарейсах зажигают осветительные ракеты. И взял с собой на ледокол штук двести таких ракет да еще легкие факелы.

Так решилась проблема съемок в условиях полярной ночи. Больше того, ракеты и факелы принесли в кадры ту причудливо феерическую окраску, которой потом так восхищались зрители.

Но всего этого, может быть, и не произошло бы, если бы ранее Кармен не подружился с Мазуруком и не провел полярную ночь на острове Рудольфа.

Вообще, ему везло на людей. На людей, с которыми можно и зимовать, и идти пустыней, и встречать шторм, и воевать... Некоторые могли бы стать сквозными героями его мемуарного фильма, если бы он захотел снять такую ленту. Впрочем, такой мемуарной лентой в какой-то степени и стала «Гренада, Гренада, Гренада моя».

В «Пылающем континенте» есть эпизод, снятый в Чили, в Чукикамата, на медных рудниках. Какой-то специалист рассказывает Кармену о сложных путях национализации медеплавильных заводов, о том, какое отчаянное сопротивление оказывают трудящимся их бывшие хозяева. И вдруг — вопрос: «Вы меня не узнаете?» Кармен внимательно всматривается в лицо своего собеседника, стараясь вспомнить, где и когда он мог его встретить. Ну, конечно — они познакомились лет десять назад на Кубе, в провинции Пинар-дель-Рио, и тоже на медных рудниках. Там Кармен снимал этого седого инженера вместе с Эрнесто Че Геварой.

Приехав в Москву, Кармен сразу же разыскал кадры Гевары и Хосе Сомбрано — так звали этого инженера, старого чилийского коммуниста, участника войны в Испании. И еще раз осознал великую истину, что за каждым человеческим документом стоит жизнь и что каждый документ, если только в него вглядеться, подскажет, как и куда она идет и чего ищет в жизни этот человек, чего он ждет от будущего.

А еще нужно, чтобы документалист и зрителя заставил выбрать свою позицию. Чтобы зритель поверил документалисту. Вот для этого, во имя этого документалист и должен идти и на риск и на подвиг, а, если потребуется, то и на смерть. Его могут поджидать беды и опасности, печали и неудачи... Документалисту не к лицу их бояться. Бояться он должен только неправды, расчетливой конъюнктуры да хитроумной подделки под правду.

Вот входит в кадр Каверочкин, а за ним и другие морские нефтяники. В жизни они взорвали каспийское дно и добыли из него нефть. На экране они взорвут рутину прилизанных сладеньких фильмов-буклетов «на производственную тему». Кармен покажет, **как** они бьются с морской стихией, возво-

дят над морем сказочный город на сваях. Как они побеждают в схватке с бешеным пламенем, с неистовым штормом, с исступленно фонтанирующей нефтью...

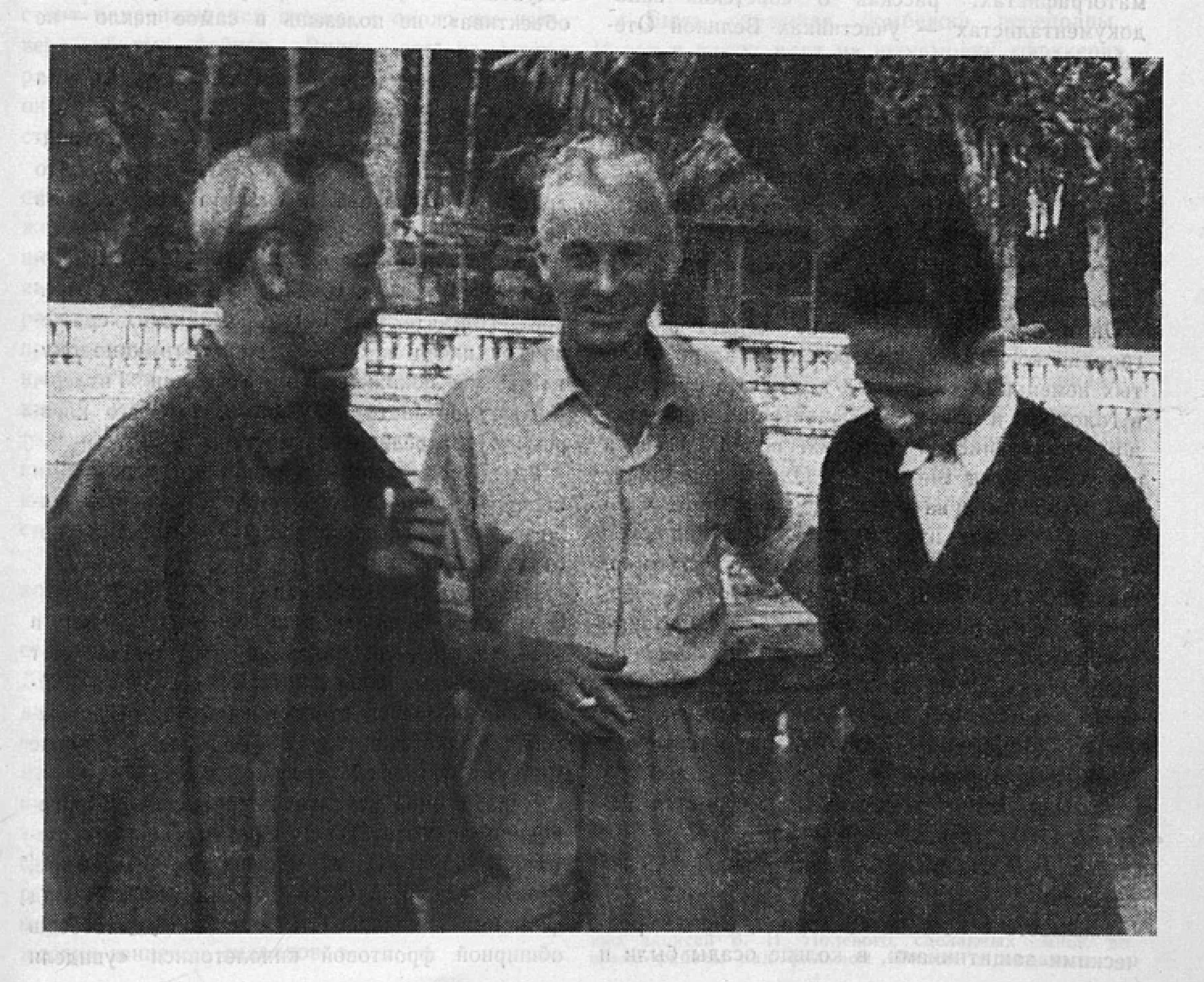
Но они не только работают. Они живут и любят... Смеются, грустят, думают... И, случается, гибнут в борьбе за нефть. В борьбе за будущее...

Среди самых дорогих нам — теперь уже хрестоматийных кинодокументов — знаменитые кадры Каверочкина, когда он радостно и отрешенно размазывает по лицу первые капли морской нефти — сокровенная, сердечная съемка, исключительный пример жизненной подлинности и художественного мастерства.

«Вспомните, — говорил Александр Фадеев, — как дрогнуло сердце у каждого из нас, когда после неимоверных усилий, исторгнув фонтан нефти из подводных недр, великолепные мастера, омочив руки свои в нефти и любовно и шутливо мазнув ею друг друга по лицу, слились в дружеском могучем объятии и поцелуе. Как можно показать характеры этих людей, не показав их уважения и любви к исторгнутой с таким трудом на благо народа прекрасной золотистой нефти!»

А Иван Пырьев, увидев «Повесть о нефтяниках Каспия», сказал, что очень редко пос-

*Товарищи Хо Ши Мин, Фам Ван Донг и Р. Кармен во время съемок фильма «Вьетнам»*



ле просмотра документального фильма он бывал так взволнован и так горд за то, что он советский человек, как взволнован и горд он был тогда, когда смотрел фильм Кармена.

●

...Кармен мечтал сделать фильм о Чаплине. Хотел снять его в павильоне, где творит великий актер. Снять не просто камерой, а душой, всем сердцем.

Фильм о кинематографисте... Это не совсем обычно, не очень принято, хотя о Чаплине, кажется, уже есть картина.

Но Кармен фильма о Чаплине не снял. С его участием вышел другой фильм о кинематографистах: рассказ о советских кинодокументалистах — участниках Великой Отечественной войны.

Этот фильм был назван так же, как называлась книга Кармена об операторах-фронтовиках, сперва напечатанная в «Искусстве кино», а затем вышедшая отдельным изданием — «Рядом с солдатом». А в фильме об операторах, снимавших войну, Кармен сказал еще более афористически четко и точно: «Солдаты с кинокамерой в руках».

Он и сам был одним из солдат в этой гвардии военных хроникеров. Снимал во взрытых немецкими снарядами полях под Москвой, в голодном и холодном Ленинграде, на Западном и Украинском фронтах, под Вязьмой и под Яссами, на Висле и на Одере, в развалинах Варшавы и на площади у рейхстага. Снимал из танка, из самолетов, на Ладожской «трассе жизни». Снимал пленение фельдмаршала Паулюса и подписание акта о безоговорочной капитуляции Германии. Его фронтовые съемки вошли в картины «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Сталинград», «Орловская битва», «Майданек», «От Вислы до Одера», «Берлин», во многие выпуски киножурналов военных лет.

Кармен, как и всегда, вел на фронтах Великой Отечественной дневник.

Вот две выдержки из его ленинградских записок:

«...Вместе с населением города, с его героическими защитниками, в кольце осады были и кинооператоры. Они понимали, что каждый метр пленки, снятый здесь, в Ленинграде, станет неоценимым сокровищем...»

«...Какие же писаные и неписаные законы управляли работой кинооператора на войне? Приказ начальства из Москвы? Москва далеко, и трудно ей было осуществлять оперативное руководство на столь дальних дистанциях, нацеливать кинооператора на то или иное событие, объект. В конечном счете все было, что называется, на совесть. Почти все кинооператоры, прошедшие «сквозь жару и стужу» войны, не спрашивали разрешения начальства, шли в такие переделки, где запросто можно было и голову сложить. Да к тому же еще вступал в силу «закон фокусного расстояния объектива»: не полезешь в самое пекло — не снимешь войну...»

Это из дневников. А вот слова из фильма «Рядом с солдатом»:

— Почему нам все-таки удалось снять войну, что называется, впритык? Да потому, что дорога у оператора и солдата всегда была одна!

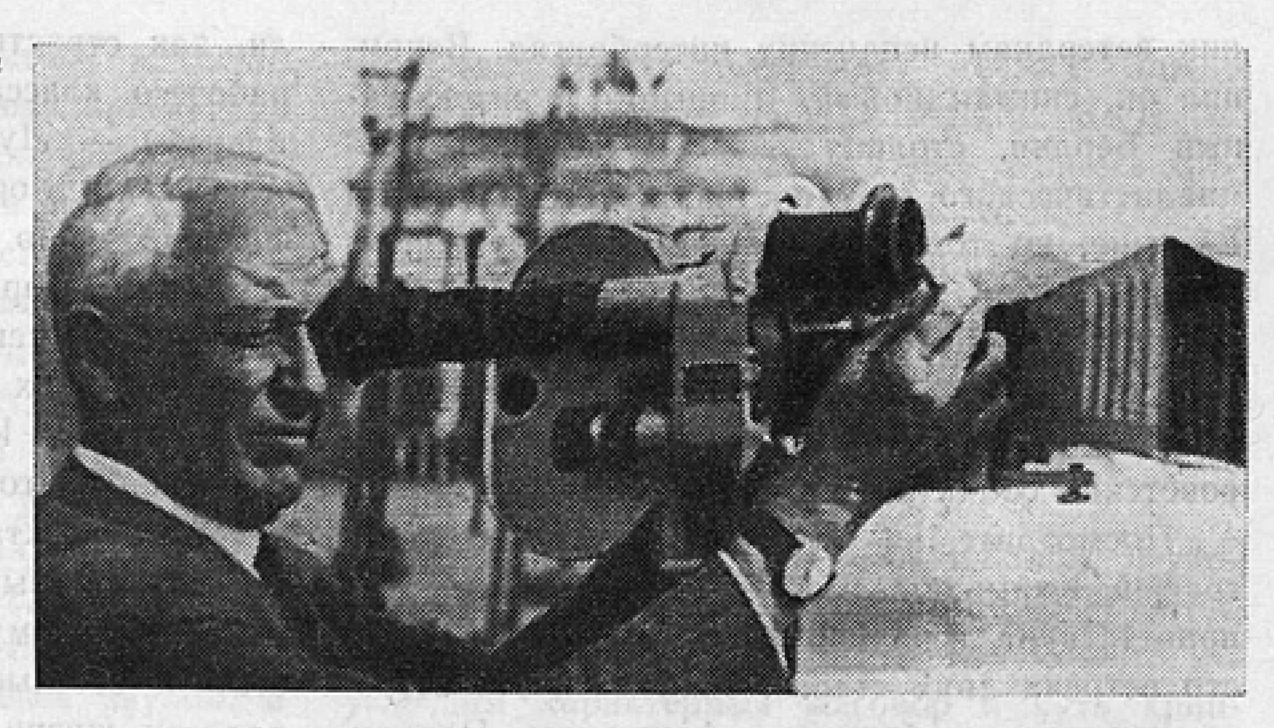
Свой личный счет фашистам Кармен наиболее развернуто предъявил в картине «Суд народов». Помните, еще в годы испанских сражений он писал в «Известиях»: «Эти кинодокументы мы покажем вам, господин Гитлер». Гитлеру показать не удалось, зато его клевреты насмотрелись их вдосталь.

Вместе со своими товарищами, советскими кинематографистами, Кармен предъявил фашизму обвинительные документы поистине неотразимой силы.

«Великая Отечественная»...

Кажется, впервые наш зритель увидел в этой картине, созданной спустя двадцать лет после победы, кадры, которые «во время войны нам казались второстепенными, неглавными...» Солдатский труд... Раненые... Скупые минутки отдыха... Убитые...

Передо мной небольшая книжка А. Караганова о документальном кино — «Экранная летопись эпохи». В ней справедливо отмечается, что Р. Кармен и С. С. Смирнов, работая над фильмом «Великая Отечественная», многое в обширной фронтовой кинолетописи «увидели



*Снова Берлин — теперь столица ГДР*

как бы заново». Например, вот этот кадр: стоит накренившаяся пушка, а около нее четверо убитых бойцов. Видно, что из всего расчета в живых остался только один солдат, он продолжает бой. Около пушки гора отстрелянных гильз...

«Глядя на этот кадр, — пишет А. Караганов, — зритель, взволнованный увиденным, может, и не подумает о человеке, его снимавшем. А ведь для того, чтобы такой кадр появился в киноархиве, оператор должен был работать тут же рядом с гибнущим, но не прекращающим боя расчетом — под смертоносным огнем противника... Один небольшой кадр... А как много он может сказать не только о героизме самих советских воинов, но и о бесстрашии их боевых друзей, летописцев их подвига — о советских кинодокументалистах».

Читаю письмо Героя Советского Союза, полковника в отставке Г. А. Тарянника Кармену:

«Дорогой мой Роман Лазаревич, штурман самолета ПЕ-2 Северо-Западного фронта! Даль времени никогда не сотрет тяжелые годы Великой Отечественной войны и особенно ее первый год — 1941-й... Вы, летая за штурмана далеко на территорию врага на боевом курсе, порой не знали, за что хвататься — или за пулемет «Березина» — отражать атаку «мессершмиттов», или за киноаппарат — заснять рядом летящий, горящий самолет... И все это в густом черном дыме от разрывающихся вражеских зенитных снарядов...»

Слушаю писателя Бориса Полевого:

«...Была страшная бомбежка переправы... И вот я вижу: идут на штурмовку «фоккера», я на этой стороне, а на той — вижу: сверкает объектив, сверкает, даже когда рвутся бомбы, кто-то, видать, все снимает и снимает, а потом исчезает... Дым рассеивается, опять рвутся бомбы — и опять кто-то снимает!.. Думаю, кто это может быть?! Когда мне удалось перейти на ту сторону, увидел Кармена — я сразу его узнал, он был хорошо известен еще до войны. Так мы познакомились...» [1]

...Многим знаком этот снимок: Кармен с аппаратом снимает на фоне здания с надписью «Дойче банк». Есть и другие снимки — с операторами, военкорами, солдатами... Широко известен фотокадр: Кармен снимает момент подписания акта капитуляции гитлеровской Германии.

Не тогда ли он вспомнил, как один наш танкист в Мадриде сказал ему: «Знай, оператор, ты еще снимешь их конец!» Это сказал ему будущий генерал Кривошеин, который со своим танковым корпусом один из первых ворвался в пригороды Берлина.

Кармен снял и другой Берлин, новый, живущий мирным трудом и планами созидания, а не разрушения. И в этом Берлине он вновь встретил свою тему — когда снимал памят-

[1] Выдержки из не опубликованных еще магнитофонных записей Б. Н. Полевого, сделанных мною во время работы над фильмом «Рядом с солдатом».

ник ветеранам испанских интербригад. Вспомнил он, снимая новый, мирный и благополучный Берлин, столицу первого немецкого социалистического государства, и то, как в этом Берлине, но только дымящемся, взорванном, перекошенном, в далеком уже сорок пятом году он смотрел на немецких детей, вышедших из бомбоубежищ, — бледных, испуганных, — как из полевых кухонь их кормили советские солдаты. Кто не знает эти кадры?..

...Посмотрите на одну из последних фотографий Кармена: на XXV съезде КПСС его приветствует товарищ Хонеккер. Это не просто встреча двух старых знакомых, это встреча испытанных борцов с фашизмом. Правду, значит, сказал известный швейцарский режиссер-документалист Э. Лейзер. Он «нагадал», что Кармен войдет в историю кино прежде всего как создатель незабываемых фильмов о борьбе против фашизма.

На премьере фильма «Сердце Корвалана» В. Тейтельбойм напомнил собравшимся о том, как некогда — много лет назад — один молодой оператор мчался на Центральный аэродром Москвы, чтобы снять прилет вырвавшегося из гитлеровских оков Георгия Димитрова. Этим оператором был Роман Кармен. И теперь он, Тейтельбойм, как и все чилийские коммунисты, уверен: пробьет час, и Кармен снимет — обязательно снимет! — Москву, встречающую Луиса Корвалана. И это действительно произошло. 23 декабря 1976 года Москва встретила Луиса Корвалана. Среди встречающих был и Роман Кармен.

Хроника встречи Димитрова и стала, мне кажется, первой антифашистской съемкой Кармена. Экстренный выпуск кинохроники в тот же вечер демонстрировался в кинотеатрах Москвы. И как, с каким волнением смотрели его тогда люди...

Потом Кармен еще не раз снимал великого болгарского революционера, снял его мать, его товарищей по подполью, соратников-коминтерновцев. Как пригодились спустя годы эти кадры. Они вошли в одну из лучших, воистину вдохновенных лент Кармена — «Камарадос», — прозвучавшую как гимн коммунистам Латинской Америки, всем коммунистам земли, как страстная исповедь борцов за дело рабочего класса. Их знают во всех уголках планеты — Луиса Карлоса Престоса, Роднея Арисменди, Хорхе Колле, Фиделя Кастро, Че Гевару, Хулио Аревало... Как всегда в своих фильмах, Кармен видит в них не только вождей, знаменосцев, героев — он славит их сердце, ум, их человечность, их кровную близость массам. И кажется, что он, автор фильма, как бы вторит словам Арисменди:

«Мы не секта и не узкая группа заговорщиков. Мы вышли из рабочего класса и народа, а поэтому мы обыкновенные люди. Простые и веселые... Мы любим хлеб и вино, радости жизни, женщин и детей, мир и сер-

*Р. Кармен на приеме у президента республики Чили Сальвадора Альенде*



дечное рукопожатие друга, гитару и песни, звезды и цветы. Но мы любим незаметный героизм повседневной революционной работы и не боимся, когда приходится превозмогать пытки, идти под пули или на смерть...»

Кармену близка эта пламенная здравица в честь лучших людей планеты — коммунистов, в честь их труда, их мужества и их побед.

Он и сам человек неуемной жизни, энергии. Откуда только берутся у него силы, неистощимая выдумка, жадный интерес ко всему новому, неизведанному, сложному и в жизни и в кино. Вспомните хотя бы тот год, когда он один из первых увлекся звуком, а спустя десятилетия — снял первый советский панорамный фильм «Широка страна моя...».

При этом Кармен всегда сознает свою творческую связь, а если хотите, и зависимость от своих товарищей по искусству, от их творческого коллективного опыта. От тех, с кем ему приходилось делать картины, — от таких асов кинопублицистики, как Б. Макасеев, В. Штатланд, Р. Халушаков, М. Слуцкий, Е. Учитель, В. Ешурин, С. Мухин, А. Зенякин, С. Медынский, Э. Фельдман, Д. Мамедов, А. Кричевский, А. Кочетков... И от тех, с кем он не работал, но следил за их творческим ростом, поисками, открытиями с неослабным интересом и братским сочувствием.

1976 год, апрель, Кремль. Р. Л. Кармену вручают Орден Ленина и Золотую Звезду Героя Социалистического Труда.

Кажется, вот последний кадр, на котором может пока остановиться моя сценарная запись. Но нет. Думаю, так кончать нельзя...

●

С чего я начал этот кинорассказ, с каких эпизодов и кадров?.. Начало ленты — камертон, ее внутренний импульс; незаметно для зрителя начало всегда настраивает его на нужный автору лад.

А тут полно вариантов, и все они, как говорят, впечатляют.

Можно начать — «с начала».

Детские годы... Одесса... На рейде — бессмертный «Потемкин» в кадрах фильма С. Эйзенштейна. Одесские съемки можно взять и из раннего фильма Романа Кармена. И всюду стараться оттенить эпоху, время хроникой из его же картин и сюжетов.

Но не слишком ли это обычно?..

Не лучше ли начать в его кабинете. Вот он один... за работой... А на него со стен смотрит само Время. Глазами Димитрова... Хо Ши Мина... Кастро... Мате Залки... Альенде...

Вот он и сам с ними. С маршалом Жуковым, с Кольцовым, Симоновым, Эренбургом, Смирновым... Может быть, в этот момент мы услышим характерный выговор и чуть хрипловатый голос Константина Михайловича: «Почерк кинооператора есть выражение человеческого характера... хроники, снятые Карменом... заставляли предполагать, что у человека, державшего в руках аппарат, мужественная душа, неугомонный характер и железная выдержка в работе...»

А человек этот сидит за столом, рассматривает фотографии, отвечает на звонки, разбирает архив, читает письма, телеграммы.

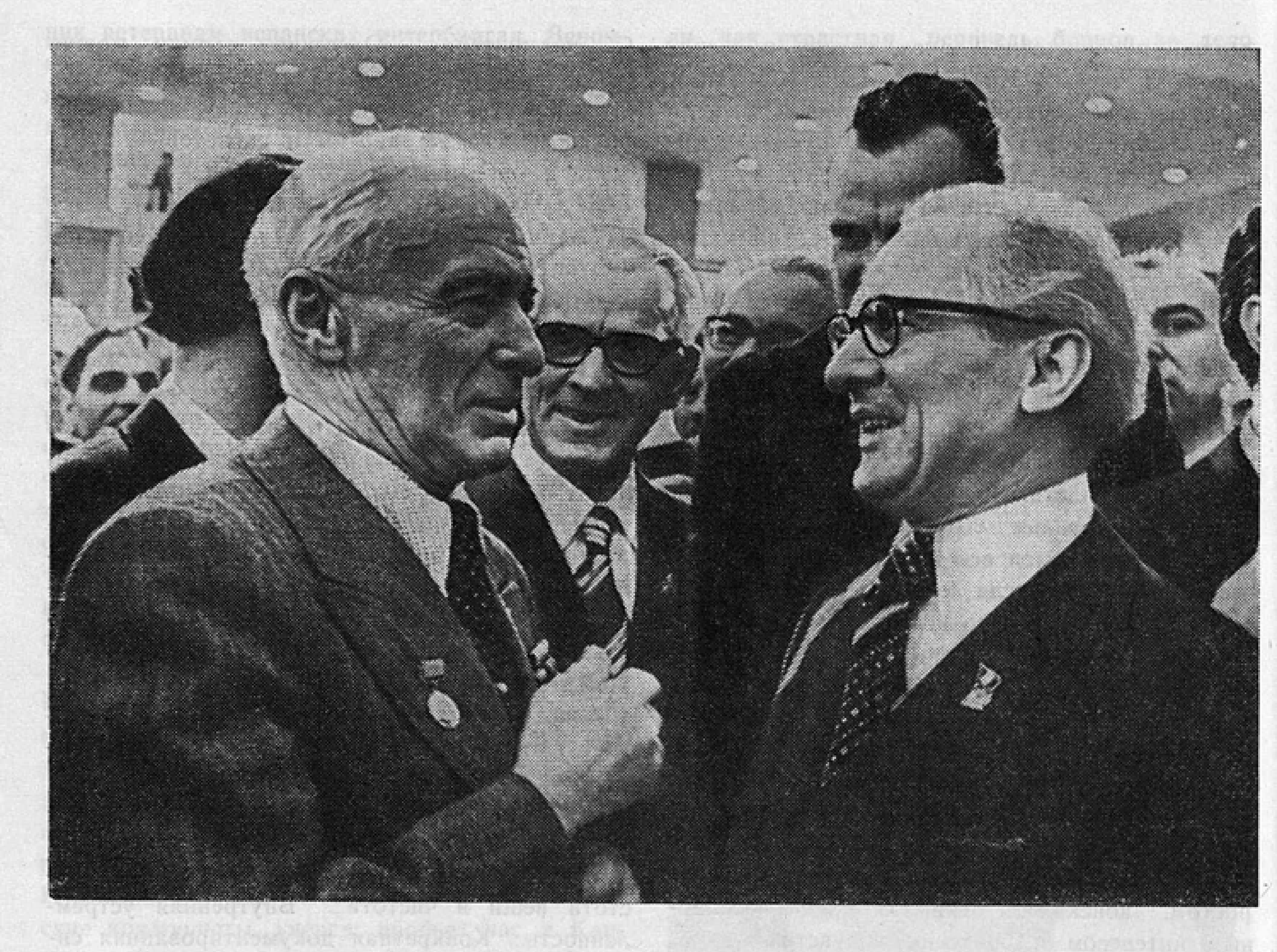
Вот рука Всеволода Вишневского — его отзыв на книгу Кармена «Год в Китае».

«Внутренний крепкий напор. Душевная простота вещи и чистота... Внутренняя устремленность... Конкретная документированная сила обвинений. Есть полезнейший показ того, с чем встречается на фронте писатель и оператор. Книга: кусок практического курса. Это прибавление к нашему опыту гражданской войны — Испания, Финляндия и пр.».

Кармен уже узнается в этих кадрах — не правда ли?

А ведь можно еще включить в начало стихи Павла Антокольского «Сорок третий год», посвященные Роману Кармену.

Приведем еще письмо, полученное дирекцией Лейпцигского кинофестиваля: «Пожалуйста, позвольте нам обратиться к вам с просьбой. Члены бригады Отдела кинополитики нашего предприятия выразили пожелание — в борьбе за звание «Бригада социалистического труда» добиться того, чтобы носить имя выдающегося советского кинодокументалиста Романа Кармена...»



*Генеральный секретарь ЦК СЕПГ Эрих Хонеккер и Р. Кармен на XXV съезде КПСС*

Можно снять еще и телеграмму от группы ленинградских студентов. Она пришла сразу же после того, как мир узнал о кровавом перевороте в Чили:

«Товарищ Кармен, мы, студенты ЛЭТИ, возмущены злодеяниями чилийской реакции, хотим поехать добровольцами в Чили! Просим вас — участника боев в Испании — помочь нам в этом. Дорог каждый час!»

...А можно начать и таким эпизодом, он будет очень в теме картины.

Притихший зрительный зал.

На экране последние кадры «Сердца Корвалана».

Двое на берегу моря — отец и сын... Шумит волна, летят чайки...

А над ними звучат слова из послания Луиса Корвалана:

«Дорогой Альберто!

Сегодня твоему маленькому сыну Диего исполнилось столько же лет, сколько тебе было, когда мы подвергались преследованиям, когда я был заключен в лагерь Писагуа.

Эти времена остались позади.

Так же и эта черная ночь пройдет. И твой сын вырастет в новом обществе, где будет счастье для всех...»

●

Но есть еще один вариант начала. А, возможно, и финала этого условного «фильма»: почему бы нам не сделать «классическое» — кольцевое — обрамление картины?

...XXV съезд КПСС. Делегат съезда Роман

Кармен среди тех, кого он в разные годы снимал для своих фильмов. Но на этот раз снимают его самого. Для телефильма о съезде.

Мы слышим голос Кармена:

«...Да, сегодня я без камеры, но вся атмосфера съезда, встречи с людьми, которые становились героями моих картин, невольно заставляет меня оглядеть путь, пройденный моей страной...»

Вот они, те люди, чьи судьбы составили неразрывное целое с его жизнью художника-документалиста:

один из первых стахановцев — Иван Гудов,

делегаты из Азербайджана — нефтяники Бахман Гаджиев и Курбан Аббасов,

прекрасная, седая Долорес, годы не согнули ее...

Фидель Кастро Рус.

«...Слушая его речь, я вспомнил ущелья Сьерра-Маэстры, следы костров биваков Фиделя...» Это опять голос Кармена. Он продолжает: «Каждый из нас сегодня по-своему взволнован... У каждого свои раздумья, своя память. У меня тоже достаточно поводов для душевного волнения.

Помню:

испанский крестьянин в окопе под Уэской...

колхозница Анна Масонова...

шахтер-богатырь Никита Изотов...

китайский партизан, раненый, с искаженным от боли лицом...

нефтяник Каверочкин...

летчик Илья Мазурук...

ленинградец, умирающий на обледенелом Невском...

Хемингуэй в блиндаже на Хараме...

Че Гевара, смотрящий усталым, мечтательным взглядом...»

...Сотни, тысячи лиц, глаз, судеб, с которыми неразрывно сплелась его судьба...

...Он выходит на Красную площадь.

Красная площадь... Кармен видит себя на ней замерзающим, с черным, усталым лицом... Хоронят Ильича.

Та же площадь, но радостная, торжественная, Михаил Фрунзе принимает парад.

А как забыть ночь перед съемками старта нашего стратостата!.. И съемки у Кремлевской стены — похороны Федосеенко, Васенко, Усыскина...

Сюда подъедут машины каракумского автопробега. Отсюда двинутся к передовой в сорок первом защитники Москвы, и он, Кармен, снимет их ратный подвиг, снимет поле великой подмосковной битвы. Не забыть этот кадр: старая женщина крестит наших бойцов, освободивших ее деревню...

Красная площадь... Ленин...

«Меня зовут Ленин Диас», — скажет ему один из героев «Пылающего континента».

«На днях сюда придут сорок ваших тракторов, — скажет ему Фидель Кастро, — вы это обязательно снимите».

«Вы, первые советские люди, приехавшие в нашу страну, и вы будете ощущать нашу любовь на каждом шагу», — скажет ему Хо Ши Мин.

«Из этого дворца я живым не уйду», — скажет ему Сальвадор Альенде...

«Мы надеемся вновь встретиться с тобой в свободной Испании, — скажет ему Долорес Ибаррури, — и ты снимешь картину в знак уважения к народу, который не захотел жить на коленях».

●

...На календаре год 1976-й.

На столе у Кармена бело-голубой конверт Аэрофлота с билетами на рейс Москва — Мадрид.

Прошло сорок лет — сорок лет с того дня, когда он записал в свой блокнот: «Нас прямо с просмотра вызвали к директору студии. Все во мне оборвалось: «Испания!..» Итак, летим в Испанию...»

Сорок лет... Сколько же вместили они людей, событий, счастья, драм, трагедий, прожитых художником вместе со страной, сколько их прошло через его сердце. И все это сегодня начинает выстраиваться в конспект будущего фильма. Следующего фильма Кармена.

*Традиции, уходящие в завтра*

*И. Дубровина*

# Нравственный потенциал «обыкновенного героя»

Художественное освоение духовного опыта, накопленного народом за шестьдесят лет новой жизни, требует того подхода с «широкой исторической мерой»[1], который так характерен для созидания коммунистического уклада. Вот почему мы постоянно возвращаемся к урокам истории общества, его культуры, включая и искусство экрана, которое на каждом этапе не только фиксировало становление и развитие социалистического образа жизни, но и становилось одним из его наиболее впечатляющих духовных выражений.

Формы такого выражения чрезвычайно разнообразны, и осмысление их может идти многими путями. В числе интереснейших тем — соотношение рядового, повседневного, будничного с величием исторических свершений.

Нам памятны слова, сказанные на XXV партийном съезде: «...Каждое утро десятки миллионов людей начинают свой очередной, самый обыкновенный рабочий день: становятся у станков, опускаются в шахты, выезжают в поле, склоняются над микроскопами, расчетами и графиками. Они, наверное, не думают о величии своих дел. Но они, именно они, выполняя предначертания партии, поднимают Советскую страну к новым и новым высотам прогресса»[2].

Эта особенность советского образа жизни складывалась на протяжении десятилетий. И не сразу, а постепенно становилась она достоянием обобщающей художественной мысли.

Стремясь лучше понять этот процесс, остановимся на одном из эпизодов развития советского кино. Яркий и значительный сам по себе, он особенно интересен в свете с е г о д н я ш н и х задач искусства.

В конце 30-х и в самом начале 40-х годов наше кино открыло для себя новые возможности художественного освоения современной жизни. Пожалуй, можно сказать даже более определенно: кино открыло для себя такого героя, психологией которого оно прежде было меньше заинтересовано. Нельзя сказать, что кинематограф в этом отношении развивался изолированно от других видов искусства. Нет, в литературе такие поиски начались даже раньше, однако кино внесло в исследование героя этого типа свой и весьма значительный вклад.

Особенно показательна в этом отношении картина «Машенька» Е. Габриловича и Ю. Райзмана. То, что в ней стало главной темой и выразилось с большей завершенностью, в той или иной степени было свойственно и многим другим фильмам.

Поиски эти затем своеобразно преломились в искусстве военного времени, получили дальнейшее развитие в нашем современном кинопроцессе.

Сценарий фильма «Машенька» был задуман и написан Е. Габриловичем в конце 30-х годов. Замысел вырос из осмысления особенностей мирной жизни и лишь отчасти — «малой» войны на Карельском перешейке. Постановку же картины Ю. Райзман осуществил

---

[1] Материалы XXV съезда КПСС. М., Политиздат, 1976, стр. 87.

[2] Материалы XXV съезда КПСС, стр. 38.

уже в 1942 году. Забыть об этом — значит не понять причины резкого различия предфинальных эпизодов фильма и сценария.

В сценарии действие развивается так: Машенька думала, что Алеша — герой боев с белофиннами, а оказывается — он уклонился от боев, сумел устроиться «в тылу, в столовой шофером» и даже «теоретическую» базу подводит, объясняя свои действия: «Не всем же быть героями». Машеньку это буквально потрясает. Ее любовь кажется ей тяжкой ошибкой. И говорит о ней Машенька уже в прошедшем времени: «Ох, как любила — и все мечтала, что он будет лучше всех, первый во всем... А он!..» И лишь потом, под ее влиянием, Алеша становится другим человеком и уходит на фронт.

Эта коллизия начисто исчезла в фильме. В нем Алеша вовсе не окопался «шофером в продпункте»; наоборот, к моменту встречи с Машенькой он — танкист — уже не только воевал, но даже был ранен. И тональность их разговора с Машей иная, чем в сценарии.

Алеша. Под Райволой я был ранен... А теперь отправляют в отпуск двенадцатидневный.

Машенька. Вот здорово!.. Значит в Ленинград, Алеша. Какой чудесный город. Походите по театрам, по музеям. Выспитесь как следует.

Что же скрывается за этим конфликтом, столь обостренно нарастающим к финалу в сценарии и, наоборот, постепенно затухающим в фильме?

В сценарии вспышка драматизма: Машенька мечтала, чтобы Алеша был «какой-то особенный, необыкновенный», а он так подвел ее: в тылу отсиживается. Но ведь он на самом-то деле никогда и не был необыкновенным, да и не мог им быть — не такой у него характер. Вот в чем секрет, который был все время ясен автору, но только теперь открылся героине. Алеша — именно обыкновенный. Чрезвычайная ситуация военного времени проявила это совершенно отчетливо. Тогда-то жизнь и внесла поправки в идеальные представления таких людей, как Машенька. И писатель, чуткий к требованиям действительности, сосредоточил на этом внимание.

Но это же чуткое внимание к видимым и подводным течениям жизни заставило авторов фильма позже внести изменения в свои первоначальные наметки: в отношения главных героев между собой, в их взаимоотношения со всеми людьми вообще, в особенности драматизма, отличающего их диалоги.

Когда наступила война всенародная, она — именно как всенародная — всех захватила в свою орбиту. Миллионы обыкновенных людей, и таких, как Алеша, оказались на фронте. Иначе — разве такую войну «сдюжить» бы?

И вот в кинокартине «Машенька» эта ситуация реалистически запечатлена. Нет, Алеша не служил в тыловой столовой. Наоборот, он сразу оказался на фронте. Это прекрасно, но ничего особенного, «необыкновенного» ни он сам, ни Машенька в таком поведении справедливо не усматривают. А главное, Машеньке в фильме уже и не надо этого — столь абстрактного — «необыкновенного». Не возникает самой проблемы! Участие в общей борьбе стало общей нормой. В чрезвычайной ситуации великой войны вклад Машеньки и вклад Алеши в общее дело уравнялись между собой.

Эта трансформация художественного замысла — частное, но весьма показательное проявление того нового эстетического качества, которое исподволь накапливалось в нашем искусстве, а когда испытания войной потребовали мобилизации всех «скрытых ресурсов», сказалось со всей очевидностью. Наряду с отображением исключительных проявлений народного самосознания больше, чем прежде, стало акцентироваться и всеобщее, обыкновенное. Это расширение сферы художественного исследования было подготовлено развитием самой жизни; из года в год рос духовно-нравственный потенциал не отдельных «избранных», а народа в целом. Конечно, советскому кино в силу его высочайшего демократизма всегда была чужда такая трактовка «необыкновенного» в характере и поступках человека, которая бы выражала концепцию «героя и толпы». Скажем, Александ-

ра Соколова в «Члене правительства» — это и передовой человек, руководитель, и в известном смысле — выразитель «низового» массового сознания. Все же в центре внимания многих фильмов 30-х годов оказывалось выдающееся, исключительное, особенное, хотя и не оторванное от обыкновенного. «Простой» человек занимал в фильмах важное место, хотя богатые возможности всестороннего художественно-психологического анализа использовались для исследования его внутреннего мира чаще всего недостаточно активно. Гораздо больше внимания уделялось психологии иных героев, используя определение Чернышевского, «особенных людей». Личности выдающиеся, возвышающиеся над общим уровнем,— вот чей духовный мир интересовал авторов большинства значительных произведений киноискусства тех лет (были, впрочем, исключения, но они, как всякое исключение, лишь подтверждали правило).

Чапаев, Максим, Шахов, Щорс... Хотя они, естественно, очень разные, многое роднит их. Самое главное — они плоть от плоти огромной народной массы, выдвинувшей их. При этом каждый из них, говоря словами Е. Габриловича, человек «чрезвычайный»; это люди «крупных характеров, героических свойств». Однако когда Б. Чирков играл Степана в герасимовском «Учителе», он играл уже во многом иного героя, чем полулегендарный Максим из трилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга.

Отец героя фильма «Учитель» недоволен именно тем, что сын его не «выдающийся», а рядовой. Это один из главных конфликтов в «Учителе». Перечитаем сценарий. Отец — председатель колхоза. Он любит говаривать: «Поеду к сыну — Степану Ивановичу. Он в Москве занимает видный пост...» И что же, сын возвратился в родное село. Приехал не на побывку, покрасоваться, а навсегда — учительствовать. Как прозаично! Какой позор! «За что?!!— возмущается отец.— За что мне, старому человеку, такой позор и столько горя?.. Ведь есть же которым счастье. У Худякова Алексея сын — человек! А что был? Сопляк!.. Мальчишка!.. Горох по огородам воровал... Комбриг!!— завопил отец, ударяя ладонью по столу...— В небе летает. Имеет одну ромбу. В воздухе почет и на земле почет!»

Отец не хочет примириться с тем, что его сын рядовой. «Так, — сказал отец, — значит, не достиг! Не смог! Не сумел подняться и вернулся, именно не солоно хлебавши!»

Пусть потом Степан-то как раз и «достиг» (еще и в том смысле, который вкладывал в это слово его отец), пусть он избран в Верховный Совет. Но ведь, сделавшись депутатом, он не стал такой же многогранной личностью, как Максим из кинотрилогии. Сегодня этого сельского учителя избрали, завтра изберут другого, тоже достойного кандидата. В картине подчеркивается прежде всего не то, что выделяет Степана Лаутина из числа других — не ставших знаменитыми — тружеников, а то, что сближает его с ними. Да, он стал знатным человеком. Но все равно остаются массы тех, кто ничего подобного «не достиг». Самую проблему существования людей обычных, рядовых, не «избранных» никак не снимешь. Между тем авторы иных фильмов о современности — подобно отцу Степана — долго не могли освоиться с мыслью, что такие люди тоже достойны пристального внимания киноискусства. Художественные произведения об их духовном мире прорастали далеко не сразу.

Одними из пионеров этой тенденции были Ю. Райзман и Е. Габрилович, авторы «Последней ночи». Первопроходцам, как известно, всегда особенно трудно. «Нас обвиняли,— вспоминает Е. Габрилович,— в отсутствии широкого эпического и романтического охвата событий, в нечеткости политических акцентов, в снижении роли масс до показа всего лишь одной рабочей семьи, в камерности самого духа произведения...»[3]

Однако из таких отдельных трудовых семей, что стоит в центре картины «Последняя ночь», и слагался народ. Каждый человек,

---

[3] Евг. Габрилович. О том, что прошло. М., «Искусство», 1964. стр. 29.

несмотря на самую, казалось бы, явную заурядность, может сказать о себе словами героя Андрея Платонова: «А без меня народ неполный».

И вот — «Машенька». Мы говорили, что Алеша — отнюдь не из тех, кто «лучше всех», кто «первый во всем». Ну, а главная героиня? До сих пор принято считать, что и она — самая обыкновенная, самая рядовая. В этом есть рациональное зерно, но важно уяснить, каковы границы такой «обыкновенности» в ее характере, который исследуется авторами во всеоружии психологического анализа. Только поняв это, можно оценить по достоинству драматический конфликт Машеньки и Алеши, конфликт, по своей природе принципиально новый для кино тех лет, явившийся художественным открытием создателей фильма, эстетическим освоением важных для искусства «территорий».

В характере Машеньки существенны некоторые черты, отличающие ее от людей типа Алеши. На этом мы еще остановимся. Но сначала отметим: есть в ней и «неприметность», отличающая ее от героев «чапаевского» склада.

«Клава очень серьезная,— говорит героиня фильма о своей подруге,— а Вера — красивая». «А вы?» — спрашивает ее Алеша. «А я никакая». Так оценивает себя она сама, таково (а ведь это очень показательно) *самоощущение* человека. Но сначала не видят в ней ничего замечательного и окружающие.

Проблема словно бы специально полемически заострена: «показ чего-то намеренно *непримечательного*»[4].

Непримечательное и замечательное, обычное и необычное вокруг нас — таков вопрос, мимо которого не могло пройти искусство. Но даже решив правдиво показать неброское, будничное, повседневное, художники подчас не в силах были сразу отделаться от «внутреннего редактора», предупреждавшего их о нежелательности сосредоточить внимание на «непримечательном».

Е. Габрилович рассказывает: «И вот Машенька становилась у нас то бригадиром... то делала сложные хирургические операции... В другой раз она стала у нас учительницей-передовиком»[5].

Заметим: передовик! Только он может быть героем произведения — такое требование воспринималось в критике нередко как закон. И все-таки жизнь подсказывала и другие возможности. Е. Габрилович и Ю. Райзман уловили именно эту «подсказку» самой действительности.

Вроде бы обыкновенная девушка, к тому же, как кажется, еще и скучная, совсем синий чулок. Подруги над ней посмеиваются.

— О господи, вот уж не завидую твоему будущему ухажеру! — говорит ей Вера.— Только и будете говорить про политику.

— Ну и будем! — рассердилась Маша.

«Прелестный флирт... Убиться можно». Так считает Вера. И другая подруга — Клава — добавляет: «Помолчи, Машка... Вера права, ты в этом ничегошеньки не понимаешь». «Ничегошеньки» не понимает Маша даже в обычных девичьих заботах-хлопотах. Будет, видите ли, с любимым говорить о политике!

Но стоп! Стоит вдуматься именно в это. И выяснить, все ли так уж «непримечательно» в этой девушке.

Да, вся поэтика образа Машеньки — поэтика именно «невеликого героя». «Вы стихи никогда не сочиняли?» Маша на этот вопрос, «несколько ошарашенная», откликнулась: «Я не умею». Стихи сочинять? Ей? Столь обыкновенной? Нет, даже подумать об этом странно. Она «ошарашена» даже самим предположением об этом.

На вопрос, ходит ли она в кино, Маша, разумеется, отвечает: «Хожу». Конечно, ходит, как все люди, тут же ничего необыкновенного нет. А вот следующий вопрос: с кавалерами ли она туда ходит, девушка встречает изумлением и в простоте душевной объясняет: «Да что вы!.. У меня нет кавалеров. Я и говорить-то с ними не знаю о чем». Может

---

[4] Евг. Габрилович, цит изд., стр 32.

[5] Евг. Габрилович, цит. изд., стр. 32.

быть, действительно, синий чулок, и все тут? Но нет, весь строй фильма говорит о другом.

Разговоры о политике не очень-то подходят для «кавалеров». А самой Маше именно такие темы кажутся нужными, интересными и серьезными. И она, например, защищает от насмешек ухаживающего за Клавой Колю, который на свидании «заговорил про балканский вопрос». «Мне как раз очень нравится,— сказала Маша,— что Коля такой серьезный». И за это над ней самой тоже начинают смеяться.

А ведь и впрямь все эти «текущие вопросы» очень серьезны. Да так, что уж и можно ли серьезнее-то! Конец 30-х годов, вторая мировая война уже началась. Действие происходит в канун Великой Отечественной войны.

— Ты думаешь, война все-таки будет?

— Думаю, да.

О войне говорят все, ее надвигающаяся угроза уже бросает отсвет на жизнь. «Сама знаешь — время беспокойное».

Тема войны обнаруживает себя не только в финале, она заявлена с самого начала. Завязка сюжета, по существу, происходит как раз в эпизоде учебной воздушной тревоги.

Итак, Машенька считает серьезными именно те вещи, которые в самом деле чрезвычайно важны. А над ней за это смеются. Есть здесь какой-то парадокс, какая-то загадочная ошибка явлений или оценок, какой-то скрытый драматизм.

И если обратить на это внимание, то выяснится и еще одно обстоятельство: окажется, что сказать о Машеньке, что она в чем-то обыкновенная,— это еще почти ничего о ней не сказать. В чем именно? И чем, наоборот, отлична от других?

Можно без преувеличения утверждать, что в этом характере отразился знаменательнейший феномен времени, весьма своеобразно, как увидим, запечатленный и другими художниками в эти годы. Чтобы понять, что объединяет героиню с окружающими ее людьми, а что ее выделяет из их числа, вглядимся прежде в среду, в которой она живет.

Что же: все окружащие Машеньку люди и в самом деле считают политические вопросы несерьезными, недостойными внимания? Нет, конечно. Большинство вполне понимает их значение. Так же, как понимают, например, необходимость и важность борьбы с такими пороками, как недобросовестная работа и рвачество. Машин любимый — Алеша — против рвача и лодыря Поленцева даже выступал на собраниях. «Всегда меня крыл: на собраниях ругал, в стенгазете... И лодырь я, и рвач, и еще черт-те что!»— говорит об Алеше Поленцев. На собраниях-то Алеша ругал и, конечно, искренне ругал — здесь он сродни Машеньке! — а когда стал искать выход из трудного положения, обратился за помощью к нему же, к Поленцеву. Что тот и не преминул сразу же подметить. Подвыпивший и «весьма шикарно одетый» Поленцев говорит об Алеше: «Куда он пришел? В стенгазету? Нет! К Поленцеву, который и лодырь и рвач. А почему? Потому что собрание, брат, — это одно, а жизнь — другое». И еще добавляет: «Они на собраниях доклад поднимают, а я жизнь!»

Вот оно! Теперь, пожалуй, начинают вырисовываться контуры явления: начинает проясняться Машенькина «особость», ее отличие от многих окружающих, хотя авторы не стараются обратить на это наше внимание.

«...Собрание — это одно, а жизнь — другое». Для Машеньки такая постановка вопроса просто немыслима. Эти слова произносит отрицательный Поленцев. Но, как видно, таким правилом руководствуется в жизни и Алеша. И слова вполне положительного Федора Семеновича, которые с высоты своего жизненного опыта говорит он Маше, почти повторяют ту же самую житейскую формулу. Вспомним: Машенька сокрушается, что ее любимый оказался не таким уж героем.

Сценарий Е. Габриловича так предопределяет здесь игру актрисы: «Глаза ее вдруг стали далекими, утомленными, равнодушными». «Лицо Маши как бы остекленело». Так и играет В. Караваева. Не оправдал Алеша надежд! Тут Федор Семенович и объясняет: «Эх ты!.. Милая! Да мало ли о чем девчонки мечтают. Люди в мечтах-то одни, а на деле-то вовсе другие...»

И по дальнейшим его словам видно, что сам он совсем не на Машиной — столь максималистской — точке зрения стоит.

Итак, житейский принцип «на собрании или в докладе (или в мечтах!) — одно, а в жизни — вовсе другое», принцип, с которым, как видим, идут по жизни многие, для Машеньки совершенно неприемлем. Ее бескомпромиссность, пусть с оттенком известной наивности, распространяется на все. И в этом она такая, по замыслу, обыкновенная, противостоит, как видим, очень многим другим обыкновенным и тем самым уже становится отличной от других, незаурядной. Человек, который находит в себе силы противостоять общему потоку, несет в своем характере заряд самобытности.

Как такой характер соотносится с развитием всей нашей жизни и, главное, что знаменует собой такое соотношение различных характеров, а также характеров и обстоятельств, в которых они проявляются, — все это станет яснее, если увидеть жизненную основу персонажа фильма в сопоставлении с другими, современными ему явлениями искусства.

●

Есть еще один герой, появившийся почти одновременно с Машенькой Е. Габриловича, герой, характер которого, при всех отличиях, если вдуматься, поразительно похож на Машенькин. Сопоставление это может показаться неожиданным, но, думается, оно правомерно.

В 1938 году появилась повесть Ю. Крымова «Танкер «Дербент». Сейчас она упоминается в учебных программах, но широким читателем и критикой почти забыта. А тогда она сразу стала знаменитой, хотя некоторые особенности ее главного героя, столь важные сейчас, когда мы смотрим на события из нашего времени, остались почти вне поля зрения критики. Остались они вне поля зрения и авторов фильма «Танкер «Дербент», поставленного по этой повести в 1941 году.

Всмотримся же в характер механика Басова. Нет, он и Машенька — далеко не двойники: например, он — инициативнее, она — душевнее. И все же, сопоставляя их характеры, видишь, что во многом они перекликаются. Черты «синего чулка» у Басова — в суховатом «мужском» варианте — выступают даже заметнее, чем у Машеньки. Кстати, пожалуй, не случайно почти никто из других героев повести не называет его по имени, а все по фамилии: нет у него друзей, которые с ним «на короткой ноге». Все Басов да Басов, как будто даже и сам автор иногда забывает его имя.

А герой думает о себе почти так же, как Машенька. При первой встрече с Мусей он говорит о себе: «Не знаю, что и рассказывать... правда, я самый обыкновенный человек». А немного раньше он ей сообщает: «Я обыкновенный механик». Басов — «самый обыкновенный», Машенька — «никакая».

При этом, как уже было сказано, обыкновенная, «никакая» Машенька чем-то смешна и непонятна другим обыкновенным людям, окружающим ее, даже близким подругам. Она живет «не как все». И самый обыкновенный Басов тоже живет не как все. Его постоянно сопровождает эпитет «странный». «Смешным, нелепым человеком» кажется он сначала Мустафе Гусейну, работающему вместе с ним на танкере. «Странным» считает Басова даже его жена Муся. Поступок его и он сам кажутся странными радисту Тарумову. Не могут понять его и сотрудники на заводе. В чем же эта его специально подчеркнутая автором странность? Оказывается, по существу, в таких же особенностях характера, которые свойственны и Машеньке. «Ты всюду находишь недостатки и берешься их исправлять. Это раздражает людей», — говорит ему жена. Так же, как «правильность», бескомпромиссность Машеньки раздражает «поленцевского дружка» Мурягу, который, презрительно называя ее «учительшей», говорит Алеше: «Идешь ты со своей... с этой... с учительшей — портфель под мышкой, рожа постная... Тьфу, глядеть тошно...»

Разве Басов не прав, устраняя недостатки? Конечно, прав. Но именно этим он вызывает неудовольствие окружающих. Совсем как Машенька, которая тоже хочет, чтобы жизнь

освобождалась от недостатков и чтобы высокие слова, произносимые людьми на собраниях, полностью соответствовали реальности. И не только хочет этого, но просто не представляет себе возможным другое поведение.

Она недоумевает, когда ее «правильные» слова Поленцев и Муряга встречают хохотом.

«Алеша,— спрашивает она,— а почему они все время смеялись? Я говорю, а они смеются. Уж я так старалась хорошо говорить. Все обдумывала, не торопилась...»

Все в жизни должно быть правильным, отступления от нормы ей просто непонятны, дики, странны.

Вот ведь как получается: не только Машенька странна окружающим, но и они ей чем-то чужды и непонятны. Они и Маша часто как будто говорят на разных языках. И герой Ю. Крымова так же чувствует себя среди своих сослуживцев и близких.

«Может быть, тебе лучше работать спокойно, как все», — говорит ему Муся. Как все, постоянно советует она ему, и «ты сможешь выйти в большие люди». А Басову эти «ее слова казались странными». Нет у него такой цели — выходить в «большие люди». Подобно герою из фильма С. Герасимова, Басов «не достиг». Он даже не понимает, зачем это надо — «достигать». Надо просто дело делать, полезное для всех. И он делает. Но...

На заводе Басов рассчитал, что рабочие могут повысить производительность труда, однако к его расчетам отнеслись опять-таки странно: «лица присутствующих не только были безучастны, на многих выражалось даже какое-то брезгливое недоумение». Его подозревают в личной корысти и в поддержке корысти тех, кто гонится только за деньгами: «Они теперь нам на шею сядут в погоне за рублем». И высказываются жестко: «От этих рационализаторов одно беспокойство». Басов не может понять такой позиции: «Мне дико как-то все, что вы говорите».

Сам-то он ведь готов на все жертвы ради дела. Как на фронте, как в гражданскую. «Мне кажется, иногда возить мазут труднее, чем драться на фронте». Поэтому он рад, когда его самого используют «на всю катушку». Однако даже Муся осуждает его за это. «Тобой затыкают дыры, а ты... доволен. Что-то в этом есть жалкое и обидное до слез». И опять «ее слова показались ему странными и лишенными смысла». А между прочим, слова-то ею выстраданы («слезы действительно выступили у нее на глазах»).

Итак, литературой и кинематографом 30-х годов открыта важная жизненная коллизия, своего рода ножницы: расхождение, непонимание друг другом людей «обыкновенных», одни из которых принадлежат к типу Машеньки и Басова, а другие — к более распространенному типу Алеши (в «Машеньке») и Муси (в «Танкере «Дербент»), тоже ведь людей совсем неплохих!

Оказывается, обыкновенный обыкновенному рознь.

При первом взгляде Машенька и Басов вроде бы ничем не выделяются на фоне других, они как раз «совсем, как все». Нет в них ни выдающегося ума, ни потрясающего таланта. В прозвище Басова «сухарь» — увы! — заключена доля истины: разве сравнить его натуру с ярчайшей, расплескивающей свой талант натурой, например, Мустафы Гусейна, настолько богатой, что сам ее «хозяин» не всегда может управиться со всем многообразием ее проявлений.

Но это только на первый взгляд они заурядны. А на самом деле есть в них и замечательное отличие от многих других. Для них основы новой жизни, ясные контуры идеала, принесенного пролетарской революцией, стали неотъемлемой частью их личного мироощущения, стали частью их собственного характера. Они могут жить только по этим высоким нормам и не могут по-другому, как не могут не дышать. Для них органически исключено отступление от этих норм, и — да простится здесь каламбур, — может быть, только в этом смысле они и являются исключительными. Они противостоят тем, для кого, по прекрасному определению Андрея Платонова в его статье о повести «Танкер «Дербент», новая эпоха истории «вначале предстала событиями, которые они никак не могли превратить

в собственные мысли и в собственное чувство»[6]. А вот Машенька и Басов смогли. Они-то как раз и «достигли». Новая эпоха стала для них «собственным чувством» и «собственной мыслью».

Авторы произведений, безусловно, утверждают этот человеческий тип, радуются, когда их герои одерживают в жизни победы, восхищаются стойкостью их характера и твердостью убеждений. Мы всей душой ощущаем: такие человеческие свойства святы, драгоценны, поэтичны. И все же в сложном комплексе чувств, вызываемых героями фильма и повести, есть одна нота, диссонирующая с этим единством чувств, мыслей, ощущений.

Щемящая нота звучала вначале подспудно, но вот она откровенно проявилась: это момент одиночества героя как в фильме, так и в повести. Что же причиной тому? Только ли недостаточная сознательность окружающих?

В «Машеньке» запоминается эпизод, когда на обезлюдевшем осеннем, совсем холодном бульваре случайно встречаются две девушки — Маша и Клава. Параллель очевидна: открытое безжалостному норду прибрежье — такое же пустынное, какой пустынной стала теперь Машенькина жизнь. Обезлюдел не только бульвар — Машенька осталась одна. Совсем одна. Потерпела крушение ее любовь, она уже давно не видится со своими друзьями и с прежней работы ушла.

С Клавой сейчас — лишь случайная встреча. Подруга делится с Машенькой новостями: она вышла замуж. «Он очень хороший — Коля!» Машенька откликается на это сообщение после паузы. Автор сценария специально разделяет их реплики пейзажем: «Они смотрели на море. Море было серое, осеннее, неприятное». И в жизни героини все кажется в эту минуту серым, неприятным.

То же самое у Басова. Он тоже «почувствовал себя одиноким». И он тоже — такое уж совпадение! — ходит, одинокий, по бульвару: «на приморском бульваре бесцельно прошатался до рассвета... механик «Дербента» — Басов. Он думал о людях, которые были ему близки и из которых у него теперь никого не осталось». Неудачная жизнь... «Неудачник» — вот его мысль о себе.

Авторы фильма и повести, стремясь воспроизвести жизнь реалистически, не могут пройти мимо факта: люди типа Машеньки и Басова в какой-то момент теряют контакты с остальными.

Так чем же объяснить это? Тем ли, что такие, как они, во всем лучше других? Вряд ли можно однозначно оценить тот факт, что они ушли вперед, слишком оторвавшись от тех, кто «новую эпоху истории» еще не смог превратить «в собственные мысли» и «собственное чувство». Ю. Крымов прямо так и пишет о своем герое: «Басов чувствовал себя так, как будто, забежав далеко вперед, он оглянулся и тут только заметил, что остался один». Забежал — и лишь теперь, с опозданием, вспомнил о «простых смертных».

А между тем прославленные герои искусства 30-х годов — люди типа, например, Максима и Чапаева, Павки Корчагина или шолоховского Давыдова — никогда ведь не остаются в такой «серой» изоляции. На них могут озверело нападать из-за угла, в них стреляют, но ощущение серости, «неудачливости» — не для них. Такими они и вошли в историю. Именно это осталось непреходящей ценностью, это пленяет в них и сейчас. В фильме «Весна двадцать девятого» (далеко, увы, не равном по силе своей первооснове — погодинскому «Темпу», но интересном по замыслу) исполнитель роли Гая с убежденностью и торжеством утверждает: «Я по натуре победитель!» Это мироощущение захватывает окружающих. Там, где появляется Гай, сразу возникает вихрь вдохновения.

Поколение победителей, идущих напролом и силой своего духа влекущих за собой других. «Мы, граждане, сами привыкли врагов пролетариата ставить на колени. И мы их поставим»,— говорит Семен Давыдов в одной из ключевых сцен первой книги «Поднятой целины». Да, победитель. А ведь этому его выступлению перед гремяченцами предшествовал эпизод, который мог закончиться трагично.

---

[6] А. Платонов Размышления читателя. М., «Советский писатель», 1970, стр. 111.

Его била толпа — те, к кому он теперь обращается: «Большевики не мстят, а беспощадно карают только врагов; но вас... хотя и расхитили хлеб и били нас,— мы не считаем врагами... Вы... временно заблужденные».

Если мы вспомним глаза актрисы Н. Ужвий в одном из знаменитых эпизодов «Выборгской стороны» — в сцене суда над Евдокией Козловой «за участие в пьяном погроме»,— мы увидим, что и кино 30-х годов не менее внимательно исследовало взаимоотношения коммунистов с «временно заблужденными».

Евдокия тоже буйствовала в той толпе, которая кричала, увидев Максима: «Вот они, комиссары... Бей их!..» Именно тогда в Максима стреляли, пытались его убить.

Эпизод суда, в отличие от сцены борьбы с погромщиками, полной открытого действия, весь построен на контрастах психологических. Сначала это контраст внимательного спокойствия ведущей суд Наташи и угрюмого безразличия подсудимой Евдокии. Потом на фоне сосредоточенного внимания Наташи идет резкая смена контрастных чувств в душе забитой Евдокии — от мрачного огня, спрятавшегося в ее напряженном взгляде исподлобья, до безудержной открытой вспышки беспомощного отчаяния: нет, не пробиться к правде-справедливости, пропади все пропадом!

И постановщики и актриса нашли очень точный психологический штрих, зафиксировавший сам момент выхода из этих противоречий. Именно тогда, когда, казалось бы, должно наступить облегчение, когда выясняется, что Евдокию не только простили, но и позаботились о ее детях, хотят переселить из сырого подвала в «здоровое помещение»,— именно тогда и достигает высшего предела ее тоска, ее мука. Здесь снова контраст, антитеза: гуманное решение суда, спокойно зачитанное в напряженной тишине зала, и истошный вопль женщины, по внешнему впечатлению опровергающий мудрость такого постановления: «Лучше засудите!» Ей пока еще кажется, что ее хотят страшно обмануть, и она кричит: «Не понимаю... Люди! Пожалейте, всю жизнь обманывали!»

Лишь постепенно начнет она понимать, что «большевики не мстят», как сказал своим односельчанам шолоховский Давыдов. И ведь он, как и Максим, как и Наташа, искренне, действительно от души прощает «временно заблужденных», прощает не только «по постановлению», но и сам лично. Так проблема гуманности революции ставится в кино и литературе в тесной связи с умением увидеть широту души героя-коммуниста.

Семен Давыдов, объяснив, как обстоит дело с «временно заблужденными», продолжает дальше держать свою речь перед гремяченцами. Балагуря и вызывая своими шутками постепенно нарастающий смех, Давыдов сумел наладить прочнейший контакт с крестьянами. Нет, никакой изоляции и быть не может! И уже когда он отошел от края сцены в школе, где он выступал, кто-то теплым и веселым баском вдруг растроганно крикнул ему из толпы, назвав «любушкой»: «За то, что зла на сердце не носишь, зла не помнишь... А ить нам вместе жить...»

«Любушка Давыдов»... О Басове так никто не скажет. Широтой души, яркостью индивидуальности, силой личности захватил сердца своих односельчан Давыдов. Лозунги революции не только для него самого никогда не станут газетными прописями, но — и это очень важно — он умеет сделать так, чтобы и окружающие ощутили их сочную жизненную силу. Его чуть не убили. И снова могут убить. Неудачник? Нет, он все равно победитель. Таково его мироощущение, характерное для многих героев произведений 30-х годов. Не неудачник, а, наоборот, хозяин жизни — и хозяин не в одиночку, не оторванный от других людей, а вместе с ними. И он и они это «нутром» чувствуют: «А ить нам вместе жить».

Вот, пожалуй, в чем главное отличие его от Басова. Сам человек массы, Басов тем не менее часто теряет ощущение реальных повседневных с ней связей. Здесь и в помине нет той полноты контактов, какую мы видим у Давыдова или у Максима. «Говорить на разных языках» — эта формула почти буквально относится к взаимоотношениям героя «Танкера «Дербент» с окружающими. Человека, захотевшего просто пофасонить перед девушкой, «рас-

пустить хвост» на вечеринке, Басов характеризует так: «Не нашим языком он говорит, ей-богу». На что ему Муся резонно возражает: «Он говорил по-русски, Саша. Разве у вас на заводе другой язык?» И хотя Басов чувствовал себя хорошо, когда кругом веселились, все-таки веселье проходило как бы мимо него самого, и для него побыть на вечеринке значило «потерять вечер».

Поэтому-то и людям с ним неуютно, поэтому даже к его хорошим начинаниям они относятся так, что возникает у него «чувство, точно с разбега налетел на стену». «Серое, неприятное» в Машенькиной жизни — той же природы.

И даже их любимые и любящие далеко не всегда понимают чувства этих героев. Драматические коллизии в отношениях Машеньки и Алеши как раз и вызваны таким непониманием. Ведь Алеша долгое время даже представить себе не может, что у Машеньки любовь, что она его по-настоящему любит. «Она меня не любит,— искренне уверен Алеша. — Мы просто хорошие друзья». Ему и в голову не приходит, что у Машеньки может быть простая, «обыкновенная» любовь, как у других людей. Не может, ему кажется, столь л и ч н о е чувство быть у Машеньки, которая все время думает об общем, о других — у такой «правильной» Машеньки! О себе ли ей думать!

А ведь Машенька в высшем смысле совершенно права в том, что не приемлет любви «по крохам», что мечтает о любви по самой высокой норме: «Знаешь, Алеша... Ты не сердись... Когда я буду знать, что ты совсем, совсем мой, я тебя поцелую... Честное слово!» Но, как видим, это все обещания на будущее, это все — когда-то, этого надо ждать. Это — завтра! А теперь? Алеша хочет ощущать жизнь в настоящем, сейчас. И Муся, жена Басова, тоже. Когда Басов вытаскивал завод из прорыва и не приходил домой, Муся еще шутливо, но уже попеняла ему: «Твой аврал затянулся... Скоро я стану старухой, командир».

Жить как живется, как все привыкли, не претендуя на высокую «норму». Не откладывая на будущее. И слова, которыми Муся характеризует отношение к ней Басова, очень похожи на Алешины. Во время разлуки с мужем она размышляет: «Мне кажется, он и не любил меня никогда. А может, и любил по-своему, не пойму я». А еще раньше, пытаясь выяснить, почему Басова «все там не любят за что-то... или боятся, не разберу», обобщает: «Мне кажется, ты живешь как-то по-газетному, Саша».

Любящая душа Муси подметила нечто важное в ее Саше. Ведь усвоенные им новые нормы жизни — это пока еще только а з б у к а нового, фундамент, основные начала — то, о чем постоянно пишут в газетах. И натура его, в отличие от натуры Чапая, Корчагина, Давыдова, не выходит за рамки таких основных начал и поэтому обнаруживает подчас недостаточно точек соприкосновения с массой окружающих — тех, для кого эти начала еще не стали явной сутью жизни. Он просто не понимает этих людей. Жизнь по новым нормам, без малейших отступлений кажется е с т е с т в е н н о й, и это хорошо. Но вот если бы он еще почувствовал, что не для всех это пока естественно! Как говорят в народе, ему «не хватило сердца» понять остальных.

Вот теперь стоит попытаться поточнее определить, в чем же все-таки — и в какой степени — этот тип личности можно охарактеризовать как о б ы ч н ы й. Обычна мера отпущенных таким людям самой природой сил. Особых каких-нибудь задатков дано им не больше, чем многим и многим другим. Однако те же силы можно ведь распределить, направить, использовать по-разному. И здесь-то — как раз отличие Машеньки и Басова от множества их рядовых современников, именно тут выступает «необыкновенность» этих героев. Так сказать, исходный душевный потенциал — тот же, «рядовой», но развитие он получает не совсем такое, как у прочих, более целеустремленное, более подчиненное идее, принципу, высокой норме поведения. У другой, исключительно одаренной натуры это произошло бы без особых потерь, а человека «обыкновенных» задатков не на все хватает, сосредоточив силы

на том, что считает главным, он что-то упускает.

В самом деле: герой типа Максима или Чапаева (если можно так выразиться, «героический герой»), которого и щедрая природа и особая, насыщенная огневыми событиями биография наделили незаурядным, выдающимся, закаленным в горниле истории душевным даром, — такой герой смог бы при той же неуступчивой нравственной требовательности к себе, при той же внутренней чистоте и верности идеалу быть в повседневном общении с людьми более широким, более свободным; к нему больше подходили бы слова: ничто человеческое мне не чуждо. В том, что ему понятны так называемые «человеческие слабости», — на самом деле как раз его **с и л а**. Но в одном человеке сил заложено больше, в другом меньше. Быть и фанатически стойким и одновременно достаточно широким, милосердным, с пониманием вникающим в заботы других (не всегда, увы, идеально возвышенные и чистые от примеси «суеты сует») — это не так-то легко, не всякому пока по плечу. У человека «обыкновенных» возможностей (у Машеньки, у Басова) подчас не хватает сил совмещать одно с другим. Ради верности высоким девизам они вынуждены подчас жертвовать теми или иными жизненными связями, теплотой и естественностью отношений с людьми. Стойкость такого героя, его верность идеалам защищает себя подчас ценой утери некоторых нитей, связывающих его с повседневной средой.

Вот откуда — конфликты между «обыкновенным» Басовым и обыкновенными окружающими, между «самой простой» Машенькой и самым простым Алешей. Может показаться, что это путь назад от коллизий, в которых участвовали окрыленные, вдохновенные, могучие фигуры, рожденные революционным пафосом нашего искусства. Но нет, это был путь вперед. Художественная мысль открывала в самой реальности новые знаменательные сдвиги: все заметнее прорастали крылья и у тех, кто в иных социальных условиях был бы скорее всего простой заурядностью. Происходили исторические процессы, далеко еще не завершенные, трудные, противоречивые, но открывавшие перспективы поступательного развития общества и личности.

Всякое историческое развитие, как известно, чревато драматизмом, но каждый раз — особым, своеобразным. Неожиданные «сшибки» характеров, о которых здесь было сказано, — это были новые конфликты, которые советское искусство осваивало в конце 30-х годов. То, что в силу широты души, в силу многоцветья натуры было, так сказать, изначально, спонтанно ясно шолоховскому Давыдову или Максиму Г. Козинцева и Л. Трауберга, то, что было для них совершенно **е с т е с т в е н н о**: чувствовать себя частицей всего народа, понимать даже тех, кто сейчас еще является «временно заблужденным», — то для людей, натура которых в силу причин, названных выше, не могла распахнуться так широко и свободно, было очень трудным.

Как ощутить себя своим среди окружающих — перед Максимом, например, сама эта проблема просто не встает. Он руководитель рабочих, но он может и служащих первого Российского банка — людей, по типу ему совсем не близких, малознакомых, — увлечь не только своим открытым, прямым энтузиазмом, но и своей песенкой: «Улыбающиеся служащие неумело подтягивают с таинственным видом: «Крутится — вертится над головой!..»

Он все понимает, все чувствует, этот Максим. И то, что нужна людям разрядка после накала высокого пафоса, и что нужны простые человеческие контакты друг с другом, и что «в строгом кабинете Российского банка» «наивная и смешная песня» должна звучать по-особому, негромко. И он запевает шепотом, «чтобы деловой жизни не мешать», как сам и объясняет. Индивидуальность такого героя вмещает многое. Быть таким земным — это особый талант, особое отличие людей типа Максима от тех, кто наделен более скромным душевным даром. Такова диалектика реальности: личность незаурядная, он оказывается **п р о щ е**, чем «**п р о с т о** человек», лучше чувствует, что нужно большинству. И разница между обыкновенным и «чрезвычайным» героем жизни, отраженным искус-

ством, помогает понять самую суть значения личности в истории. И в то же время она — эта разница между типами героев — открывает и перспективу дальнейшего продвижения в массы идеала нового общества, идеала коммунизма. Ведь за него стоят насмерть, воодушевлены им на всю жизнь не только люди исключительные. Вот искусство и приступило теперь к исследованию психологии этих самых простых, самых обыкновенных, ничем «не примечательных» людей, тоже всецело захваченных идеей новой жизни. Потому что люди, подобные Машеньке и Басову, действительно по многим своим индивидуальным задаткам обыкновенные, «почувствовали внутри себя великую всемирную надежду, которая... стала идеей их пока еще небольшой жизни», как хорошо сказал о таких людях Андрей Платонов в «Реке Потудань». Здесь писатель удивительно точно уловил диалектику сочетания великой идеи и «еще небольшой жизни». Идея новой жизни — «великая всемирная надежда» — захватила не только людей наиболее талантливых и выдающихся, но и самых обычных — тех, кто сам не намечал главную линию всеобщего развития, а принимал уже выработанную программу. Такие люди в гражданскую войну сражались с белыми, а «теперь им велели идти домой к своей и общей жизни». Они не руководители, им «велели», но великая идея, вытекавшая из самого бытия народного, вошла в их плоть и кровь — они ее «почувствовали внутри себя» и тем самым стали причастны величию этой новой «всемирной надежды».

Они люди «небольшой жизни», но если идея захватила и их, самых обыкновенных, рядовых, то в этом и есть показатель ее силы. Вот почему искусство, зафиксировавшее такое явление, сделало новый шаг: оно включилось в процесс укоренения коммунистических идей в сознании рядового человека.

Появление такого героя, а главное — стремление художников проникнуть и в тайны его психологии, и в сложный «механизм» его взаимоотношений с окружающими, в объективные жизненные коллизии, их порождающие, знаменует новый этап в развитии советского искусства.

●

Итак, во второй половине 30-х годов в развитии художественного психологизма новая линия не только наметилась, но и была, так сказать, программно «застолблена». Было совершенно недвусмысленно заявлено, что наряду с раскрытием «чрезвычайного» необходим и «показ намеренно непримечательного». И здесь целесообразно заметить, что в киноискусстве эта струя возникла, конечно, не вдруг и не сама по себе, «из ничего», а явилась, по существу, закономерным продолжением тенденций, постепенно сливавшихся в одно русло, как бы образуясь из разных ручейков, истоки которых можно ведь обнаружить гораздо раньше, еще в замыслах и свершениях некоторых советских художников 20-х годов. В первую очередь нельзя не назвать тут пудовкинской «Матери».

Важную роль сыграла в этом отношении и экранизация классики XIX века. Разумеется, в прежней классической литературе проблема «простого человека», «маленького человека» и т. п. стояла совсем иначе, чем ставит проблему рядового человека искусство социалистическое. Не надо доказывать, что в новую эпоху речь идет не о бессилии и забитости рядовых людей, а, наоборот, об их вовлечении в активное и осмысленное историческое творчество. Но гуманизм и демократизм классики прошлого, обращавшей свои взоры к простым людям из «низов», с самого начала был дорог советским художникам. Осмысливая образы таких героев, мастера нашего кино искали пути и к решению новых задач, выдвинутых перед ними временем. В самой поэтике экранных версий классических произведений нащупывались подходы, подступы к будущему художественному решению проблем современных.

Особое место занимает здесь Ю. Желябужский с его прославленным «Коллежским регистратором», где он вместе с И. Москвиным сосредоточил внимание на психологии пушкинского станционного смотрителя, ставшего символом, эталоном именно маленького человека.

Много позже, уже в 30-е годы, режиссер вспоминал, как в «Коллежском регистраторе» «тему о... маленьких людях... слегка усилили, выпятили, а в основу всего... поставили центральный образ отца, его глубокое человеческое, отцовское чувство» [7].

Материал русской классики давал возможность прикоснуться к той теме, которая позже захватила Е. Габриловича в работе над произведениями о современной жизни. Знаменательна, например, сама перекличка авторских устремлений. Говоря о Машеньке, Габрилович гордился ее похожестью на многих других людей, достоверностью героини во всех подробностях ее поведения и облика, «в каждом жесте, движении, в том, как слушала она и как говорила», достоверностью «в платье, в улыбке, в походке, в глубочайшей своей каждодневности». То же интересовало писателя и при создании сценария о девушке на войне, он снова хотел воспроизвести в нем мельчайшие бытовые детали, вплоть до того, что «письма она собирала в коробочку из-под довоенных конфет».

Это в очень большой степени напоминает программную установку Ю. Желябужского при работе над «Коллежским регистратором», когда он тоже стремился показать зрителю мелкие и милые — такие каждодневные — заботы своего героя и его дочки. «Мы попытались,— говорил постановщик,— воссоздать всю жизнь этого маленького человека, попытались представить себе весь окружающий его быт и обстановку» [8]. Режиссера интересовало, например, как пьет чай его Симеон Вырин, как он кормит канарейку и т. п. «Понимая, что драма отца может дойти лишь в том случае, если до того, как она случится и Минский увезет Дуню, зритель полюбит этого немного суетливого и добродушного старика, мы включили сцену чаепития, в которой отец и дочь нежно ухаживают друг за другом» [9].

Изображение чувств героев типа Басова и Муси, Машеньки и Алеши как бы сопрягает в себе две близко друг к другу лежащие линии в развитии искусства: поиски средств углубления психологизма и поиски возможностей живо заинтересовать зрителей судьбой человека не «чрезвычайного». Перед нами — своеобразное пересечение исканий художников в этих двух направлениях развития искусства.

Сам по себе «обыкновенный», «маленький», «непримечательный» человек бывал и в произведениях иного рода. Часто он выступал как частица массы, а не как индивидуальность.

Настолько потрясающим было пробуждение народных масс — именно огромных масс — революцией, что оно встало перед глазами художников первых лет Советской власти как нечто самое главное, а может быть, единственно важное тогда. «Хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа... Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы» [10].

Так записал в дневнике Е. Б. Вахтангов, один из первых строителей советского революционного театра.

И в одной из первых революционных повестей — «Падение Даира» А. Малышкина — выразилось в основном такое же мироощущение.

И в одной из первых драм о революции и гражданской войне — «Первой конной» Вс. Вишневского — реализован подобный же замысел.

Но еще в двадцатые годы и особенно в тридцатые — не только в литературе, но и в кино — нарастало стремление художников проникнуть в тайники души людей, составлявших эти народные массы. Если в авторских ремарках того же Вс. Вишневского — уже в первом варианте «Оптимистической трагедии» мы читаем, например, фразу о том, как лицо героя «посветлело», то в этой ремарке нельзя не увидеть начало авторского интереса к «личной драме» одного героя, к его вовсе не таким уж

---

[7] Ю. Желябужский. Коллежский регистратор. — «Искусство кино», 1937, № 2, стр. 42.
[8] Там же, стр. 42.
[9] Там же, стр. 43.

[10] Е. Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, стр. 106.

масштабным в данном случае переживаниям. Что касается кинематографа, то показательно, что среди замыслов Дзиги Вертова обнаружен такой набросок сценария, который поразил бы, например, «психологиста» Ю. Желябужского, видевшего в Вертове основного противника его собственной линии и сторонника только «типажа», «натурщика» в кино. Е. Вертова-Свилова, комментируя эскиз Дзиги Вертова, из которого «мог получиться бесхитростный и трогательный рассказ о простых людях, об их печалях и радостях», пишет: «В громком лозунговом искусстве двадцатых годов замыслы, подобные этому, возникали нечасто». Но уже возникали! Дзигу Вертова интересовала рядовая «рабочая семья, где переплетались черты старого и нового быта». И он набросал на бумаге свои наблюдения: «Лизина мама. Скромность. Память о муже-железнодорожнике... Иконы, а у дочери Оли — Ленин и заветы. Оля. Руки всегда работают. У себя. У соседей. Дружба с комсомолками... Забота о сестрах. Нюша. Тихоня. Учится в школе. Вечно с маленькой Тонькой. Хочется погулять. В гости к Лизе...» [11]

Именно переплетение старого и нового в психологии и взаимоотношениях самых «простых» людей и проявилось в конфликтах и коллизиях, возникавших в жизни героев «Танкера «Дербент» и «Машеньки». Но коллизии эти не столь «просты», как может показаться на первый взгляд.

Машенька и «обыкновенная» и в то же время, как мы видели, не «обыкновенная». Не только Басов, который в конце концов становится руководителем и героем — и значит, его «обыкновенность» даже в этом расхожем ее понимании остается в прошлом,— но и Машенька оказывается не совсем такою, как все. Она — пример для людей (для того же Алеши), хотя — не вожак. Она никогда не помышляет никем руководить, вовсе не представляет себя в роли героя необыкновенного, и не только она, но и мы, зрители, ее в этой роли не представляем. Но она, подчеркнем еще раз, находит в себе силы упорно и неуклонно противостоять в жизни всему, что она считает неправильным, она не поступится ничем, не отойдет ни на шаг назад от своих убеждений. Пусть для этого будет принесено в жертву все остальное. Даже любовь. Не случайно около нее и Алеша и все другие герои фильма оказываются г о р а з д о б о л е е обыкновенными. Их большинство — в этом фильм вполне реалистически зафиксировал действительное соотношение сил. И все же решение коллизии не лежит в напрашивающейся схеме, согласно которой все остальные должны якобы подтянуться до уровня Машеньки и Басова. Во-первых, такое требование было бы утопией: никогда большинство не выровняется полностью и абсолютно «по образу и подобию» лучших. А во-вторых, так ли уж верно требовать равнения всех на Басовых и Машенек как на эталон, образец, идеал?

Художественная плоть фильма «Машенька», как и повести «Танкер «Дербент», гораздо богаче такого схематичного требования к людям. Вопрос ставится не прямолинейно и не плоско. Он (да в известной мере и ответ на него) — в том тонком исследовании внутреннего мира героев, в тех психологических (и бытовых, воссоздающих саму атмосферу их жизни) деталях, которые так интересовали авторов «Машеньки». Пожалуй, ответ этот как раз и возникает в плоскости пересечения двух направлений поисков художников — воссоздать жизнь людей простых, обычных и проникнуть в глубины их психологии.

Художники провели своеобразное социально-психологическое исследование: как жить? Можно ответить: «делать жизнь... с товарища Дзержинского», с Павки Корчагина, с Максима, с Чапаева. Это прекрасно. Но особо одаренные натуры — такие, скажем, как Чапаев, заметно выделяются в огромном океане остальных людей. А как быть этим остальным? Ни Машенька, ни Алеша — ни один из героев фильма — выйди, например, они на площадь организовать толпу и провести вдохновенный митинг, не смогли бы, наверное, этого сделать. Просто не получилось бы. Фильм реалистически убедительно открывает нам их собст-

[11] Е. В е р т о в а - С в и л о в а. Тогда и потом. «Советский экран», 1976, № 1, стр. 15.

венные возможности. Жить, как Машенька,— ни на йоту не отступая от правил? Или как другие — совсем попросту, в общем потоке, не отказываясь от радостей обыкновенной, не всегда безгрешной, но зато и недистиллированной жизни? Вот оно, сопоставление этих двух жизненных позиций в самом фильме: Машенька едет в такси Алеши, их знакомство еще только начинается. Она ему говорит о международном положении, Алеша за рулем, следя за дорогой, погруженной в темноту, раздраженно перебивает ее: «Спасибо, спасибо. Газеты читаю по утрам, а сейчас ночь...» Машенька говорит правильно, но эта правильность раздражает. Такая правильность слишком банальна, слишком подчеркнуто правильна.

А человек — шире нормы. Кинематограф последних лет нередко напоминает нам об этом. Один из критиков хорошо подметил важную черточку в герое В. Шукшина из фильма Н. Губенко «Если хочешь быть счастливым»: «Всю жизнь шукшинский герой — поперек потока, не слит с ним, спорит с ним». В этом фильме «одна из последних ролей Шукшина... рабочий, у которого берут телеинтервью: он в микрофон говорит что надо, а сам усмехается: я бы, мол, рассказал та-ко-е, да ладно!» [12].

И вот этого-то второго плана в жизни Машеньки не было. Жизнь — в лоб, буквально, прямолинейно. Но «прямолинейность и прямота — это совсем не одно и то же»,— сказано у поэта. От прямолинейности Машеньке удалось избавиться — невольно, незаметно для нее самой — только в грозные дни войны. И вспомним: как раз в это время у нее установились очень простые дружеские контакты с остальными людьми. Ее любят бойцы, оберегают ее, защищают. И в ней самой пробуждаются новые резервы теплоты. Милая Машенька становится еще более славной и милой. Еще более простой и естественной.

И Алеша именно во время военных испытаний обрел, а вернее, в нем тоже открылись спрятанные ранее возможности: теперь в нем появилось чувство ответственности за общее дело. Без громких слов. Без позы, как и у Машеньки. Совершенно просто.

Но если война смогла обнаружить такие огромные возможности каждой личности, то ведь было бы прекрасно, если бы такой взлет индивидуальных сил мог осуществиться и в мирное время. Каким же образом это может быть достигнуто? Создав типические характеры Машеньки и Алеши, авторы, по сути дела, приближаются к постановке вопроса и о типических обстоятельствах, об активном вмешательстве в жизнь. Какова должна быть жизнь, чтобы в ней каждый «обыкновенный», «непримечательный» человек мог развить все свои индивидуальные возможности? Даже Алеша, не говоря уже о Машеньке, только по видимости — «как все», а на самом деле у каждого есть свое индивидуальное богатство души, есть то, чего нет у других. Какова должна быть жизнь, чтобы в ней эти разные возможности, способности, разные типы одаренности, пусть одаренности не слишком заметной, не отсекались, не пропадали, а главное, не мешали друг другу, а, наоборот, обогащали друг друга? Ведь Басовы не иссушатся, не превратятся в «сухарь» только в том случае, если живительные соки таких людей, как Муся, будут обогащать их. А с другой стороны, Алеша не скатится в мещанство, в обывательщину и потому, что существует Машенька с чистотой и высотой ее помыслов. Все эти люди вместе — и только вместе! — составляют ту здоровую силу, которая называется народ. Все эти люди взаимодействуют между собой, но их отношения — это не статическое равновесие, а живое, оно внутренне конфликтно и тем самым динамично, тем самым открывает перспективу движения, а не застоя.

И в этом движении обнаруживается, в частности, горизонт для преодоления барьеров, которые ставит перед человеком так называемая «обыкновенность». Она на чей-то фатальный удел, не какое-то роковое обстоятельство, неизбежно нависающее над тем или иным человеком — от колыбели до гробовой доски. Неверно, что всегда будет существовать категория неких «агнцев человеческого стада», об-

---

[12] Л. Аннинский. Василий Шукшин. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1976, стр. 21.

реченных весь свой век ходить в «середнячках», быть посредственностью.

Мы говорили о том, что людям типа Машеньки и Басова, как и людям типа Алеши и Муси, отпущено меньше сил, меньше способностей, чем выдающимся, наиболее талантливым героям своего времени. Но кем отпущено? Природой? Природные способности, однако, развиваются в ходе жизни человека. Стало быть, надо говорить об *условиях* такого развития. Анализируя условия, в которых формировался характер героини фильма «Машенька», нельзя не упомянуть об обычности биографии этой простой, рядовой девушки, живущей будничной, мало чем примечательной жизнью. Это будни новые — и все-таки будни, в которых много *прозаичного*. Между тем тонкий психологический рисунок роли эмоционально убеждает нас в том, что в Машенькиной душе — чудесный заряд *поэтичности*, неотразимой в своей очаровательной натуральности, юной непосредственности и простоте. Образ этот выдержан в скромных тонах бытового жизнеописания, и в то же время весь он внутренне пронизан тихим и ясным светом романтики. Жизненная проза подчас в чем-то сдерживает эту поэзию. Подобно тому, как непонимание окружающими на первых порах мешало развернуться еще шире энергии Басова. До поры до времени дремлют героические начала и в таких людях, как Алеша. Но развитие сюжета в обоих произведениях (героика войны в одном случае, героика стахановского труда — в другом) наталкивает на мысль о том, что неверно было бы пожизненно приписывать Алешу к разряду ординарных, что в них таятся ценные возможности, которые способны выявиться в определенных обстоятельствах. В этой вере — гуманность советского искусства, демократизм которого исходит из практики народа, чья историческая цель — быть сознательным, умным, творческим хозяином жизни. А для этого каждая личность должна раскрываться во всем своем богатстве и самобытности.

«Машенька», «Танкер «Дербент», многие произведения Андрея Платонова еще в предвоенные годы подводили к необходимости решения этих важных социальных проблем: общество должно быть таким, чтобы в нем просто было плохо стать *слишком* похожим на других, чтобы — другими словами — каждый член любого коллектива был богато развитой индивидуальностью. Ведь только в случае возможно более полного раскрытия своих способностей человек может принести обществу наибольшую пользу. Этот баланс неоспорим: чем лучше человеку (в высшем смысле проявления всего человеческого в нем), тем лучше и все вокруг него.

И здесь самое время от прошлого нашего киноискусства перебросить мост к будущему, к дальнейшему развитию его традиций, к его перспективам.



Сегодня, может быть, как никогда, на экране художественно материализована мысль: жизнь должна быть такой, чтобы не только в «чрезвычайных» условиях человек смог проявиться с необходимой полнотой, но и *всегда, постоянно*. Чтобы это было правилом, нормой. Чтобы не было случайностью, хотя случай или исключительные обстоятельства могут служить ярким прообразом такой нормы.

Это ведь случай поставил героев «Белорусского вокзала», бывших фронтовиков, в ситуации, которые через много лет вдруг снова разбили, разрушили все, что их стало разделять, в ситуации, которые позволили им с прежней непосредственностью, как в дни войны, выявить драгоценные свои человеческие качества, отчасти дремавшие, скрытые, выявить в истинном братстве, несмотря на всю разницу и в чинах и в биографиях. Ситуации эти в фильме В. Трунина и А. Смирнова — то трагические, то комические, но все время явно экстраординарные, из ряда вон выходящие. Завтра эти герои разойдутся по своим домам и рабочим местам. Как же сохранить им тот накал чувств, тот огонь солидарности, ту высокую степень раскрытия индивидуальности каждого, что были так характерны для *этого* дня в их жизни? Как необычное сделать обычным?

Или «Премия» А. Гельмана и С. Микаэляна: тоже ведь событие чрезвычайное, экстраординарное. Отказаться от премии — это настолько выходит за рамки привычного, что зрители нередко спорят: а возможно ли такое на их предприятии, у них на участке? Артист Е. Леонов в обоих фильмах продолжает традицию проникновения в психологию «простых людей», и исключительность происходящего лишь выявляет богатство постоянного душевного потенциала его героев.

Художественное исследование духовного мира рядового человека во многих кинопроизведениях последних лет наводит на размышления об общественных обстоятельствах, дальнейшее постижение которых киноискусством может стать в высшей степени плодотворным. Таковы, например, художественные открытия В. Шукшина — не только «Калина красная», где судьба Егора Прокудина впрямую ведет к анализу проблемы «талант человека и его роль в обществе», но и почти все его более ранние фильмы.

Как нужно жить, чтобы талант не заглох, не погиб, а развернулся с пользой для общества — этой мыслью то в одном, то в другом ее аспекте проникнуты и вариации образа «человека из народа», созданные И. Чуриковой в таких разных фильмах режиссера Г. Панфилова, как «В огне брода нет», «Начало», «Прошу слова». Как жить сегодня и как перестраивать жизнь дальше, чтобы рядовому человеку проявить себя со всей возможной полнотой, чтобы ему было вольготно и свободно среди других людей и чтобы людям, в свою очередь, было с ним легко и хорошо.

«Дочки-матери» С. Герасимова по сценарию В. Володина — фильм о жизни не слишком-то примечательной семьи и рядовой девочки Оли. Оля — главная героиня — и самостоятельна, и активна, и совершенно альтруистична, но при всем ее юном обаянии мы чувствуем: есть у нее пока свой «потолок». Для нее все слишком уж «просто», потому она и приносит много осложнений и даже боли другим людям. А ведь прямолинейность эта — не только от молодости, но и от того, что не дано было пока что развиться у героини такого таланта человечности, которым столь щедро наделены, например, пионерка Таня, ее мать и скромный оркестрант из киноленты А. Митты по другому володинскому сценарию — «Звонят, откройте дверь!». В фильме «Дочки-матери» проблема талантливости и «обыкновенности» стоит и перед интеллигентной семьей Васильевых. Герой, которого играет И. Смоктуновский, не удовлетворен собой и своей работой. Его метания — сердцевина образа. А где выход? Выход подсказан, казалось бы, образом гостя семьи — крупного ученого (его играет сам постановщик фильма). Но ведь у академика этого — выдающийся талант, а как построить свою жизнь рядовым?

Можно вспомнить и другие современные фильмы, в том числе и такие, в которых есть и свои слабости, есть спорные моменты, вызывающие у зрителей разные оценки. Но дело, в конце концов, не в отдельных удачах или неудачах. Дело в поисках новых характеров и конфликтов в русле той традиции, дальнейшее развитие которой обещает открытия, способные составить ценный вклад в общественное сознание.

XXV съезд КПСС выдвинул задачу перед общественными науками: «Исследовать теоретические проблемы развитого социализма, закономерности его перерастания в коммунизм, механизм их действия и использования»[13]. Закономерности перерастания в коммунизм! Ведь их освоение — это задача и искусства тоже. Вопрос о счастье человека — любого, каждого, о счастье людей разных, об их общем гармоническом и свободном развитии не может не занимать важнейшего места в таких художнических поисках. И одним из путей этих поисков будет и впредь, надо думать, тонкий психологизм в художественном исследовании жизни рядового человека труда, углубленное проникновение в его духовный мир, таящий в себе огромные, еще далеко не исчерпанные возможности, которые предстоит открыть и реализовать — как для его блага, так и для блага всего общества.

---

[13] «Материалы XXV съезда КПСС», стр. 214.




*И. Эвентов*

# В синтезе искусств

От книжной графики юношеских лет, через театральную живопись, лефовские лозунги, фэксовские пробы, «Синюю блузу», первые сценические опыты — к зрелой творческой работе на театре и в кино — таков путь в искусстве Сергея Юткевича, прослеженный в книге Дм. Молдавского [1].

Изучить более чем полувековой путь художника, необычайно разнообразный и сложный, связанный со многими явлениями в жизни страны и в жизни искусства, — задача, посильная лишь для весьма квалифицированного исследователя.

В данном случае она решена не только в общем плане, то есть в смысле выявления основных фактов деятельности художника и их критической оценки, но и в плане рассмотрения тех особых качеств, которые более всего приближают нас к пониманию творческой индивидуальности Юткевича как художника. Скажем больше: если в решении задач «общего плана» в книге есть кое-какие слабости, перенасыщенность фактами, тяготение к описательности, то задачи специальные, которые поставил перед собою критик, решены им с большим творческим запалом, увлеченно, смело и с очевидным исследовательским эффектом.

Первая из этих специальных задач обозначена в названии книги — выделить и объяснить те черты в творческом облике художника и те моменты в его творческой эволюции, которые закрепляют его место в «школе Маяковского» — замечательнейшей школе искусства, рожденной социалистической революцией.

Аргументов и поводов для такого поворота темы более чем достаточно. «Сегодня трудно себе представить, чем был для моего поколения Маяковский... — признавался С. Юткевич. — Появление каждой новой его строчки было как бы личным событием нашей биографии».

Дерзкий новатор, певец революции, творивший новое искусство во имя идеалов нового мира, — таким предстал сознанию молодого художника автор «Левого марша» и «Приказа по армии искусств». Идти за ним, не подражая ему, а следуя его творческой программе, зажигаясь его энтузиазмом, умножая его опыт, — такую цель ставили перед

---

[1] Дм. Молдавский. С Маяковским в театре и кино. Книга о Сергее Юткевиче. М., ВТО, 1975.

собой участники многих творческих начинаний двадцатых годов. Юткевич — в их числе.

С. Юткевич был знаком с Маяковским, сотрудничал в журнале, который редактировал поэт, удостоился за одну из своих работ (декорации и костюмы, сделанные совместно с С. Эйзенштейном для политической буффонады Вл. Масса «Хорошее отношение к лошадям») положительного отзыва Маяковского. Организовав затем на «Ленфильме» свою мастерскую, С. Юткевич начал с экранизации «Клопа» по сценарию Л. Деля, а в фильме «Свет над Россией», снятом после второй мировой войны, хотел воспроизвести образ самого поэта (в этой роли снимался Б. Ливанов). «Будем учиться у Маяковского, как мы всегда учились с тобой у него», — писал С. Юткевич М. Штрауху, приступая к съемкам своих знаменательных «Рассказов о Ленине».

«Ленин, Маяковский, Брехт и пафос» — так назван один из теоретических документов, вышедших из-под пера режиссера, объясняющий и комментирующий магистральные линии его творческой работы. Нечего и напоминать, какими яркими событиями в искусстве последних десятилетий были постановки «Бани» и «Клопа» в Московском театре Сатиры, осуществленные С. Юткевичем (совместно с В. Плучеком, а «Бани» — также и с Н. Петровым) в его декорациях и костюмах, а затем и выход на экраны кукольно-мультипликационного фильма «Баня», поставленного С. Юткевичем и А. Карановичем по их же сценарию. Но — Маяковский продолжается! — сейчас Юткевич завершил работу над фильмом «Маяковский смеется» — новым фильмом по мотивам «Клопа» (в фильме использован также не поставленный при жизни поэта сценарий Маяковского).

Дм. Молдавскому был тем более «сподручен» весь этот материал, что на протяжении ряда лет он занимался изучением наследия Маяковского, и таким образом его собственные исследовательские интересы пересеклись с творческими исканиями режиссера. Поэтому сложный разговор о влиянии Маяковского на творчество С. Юткевича Молдавский ведет уверенно, столь же темпераментно и живо, сколь убедительно и доказательно. В итоге ему удается «оправдать» название, которое он дал своей книге, хотя удержаться от излишеств он все же не смог. Так, совершенно ненужными и не подкрепленными аргументами (если не считать чисто иллюстративных цитат) выглядят «привязки» к Маяковскому, сделанные при рассмотрении раннего варианта сценария «Встречный» и центрального эпизода «Человека с ружьем» (встреча Ленина с солдатом Шадриным), при разборе фильма «Отелло» (одна из метафорических сцен в этой картине, по словам автора книги, материализует образ, близкий поэзии юного Маяковского, но в чем эта близость — понять все же трудно), даже при анализе фильма «Ленин в Польше».

Другая специальная тема книги Дм. Молдавского также органична для его научных интересов — это тема традиций народного театра, которым он посвятил несколько своих предыдущих трудов.

В разных гранях творчества С. Юткевича критик находит отзвуки этих богатейших традиций — и в постановках, непосредственно ориентированных на приемы импровизационного народного зрелища («Балаганное представление четырех клоунов», фарс-пантомима «Четыре тарелки супа», этюды, поставленные у фэксов, спектакли «Синей блузы»), и в его фильмах и спектаклях зрелых лет. Так, элементы городского фольклора просматриваются в картинах «Златые горы» и «Встречный». Мотивы народного правдоискательства и «солдатской судьбы», часто возникающие в фольклоре, — в «Человеке с ружьем»; в этом фильме они тесно связаны с традициями устной бывальщины, солдатского сказа. Черты карнавального зрелища, буффонадной игры явственны в фильме «Новые похождения Швейка» и в постановке пьесы Б. Брехта «Карьера Артуро Уи» на сцене Университетского театра в Москве. Наконец, в сценическом воплощении комедий Маяковского и в экранизации «Бани» есть и цирк, и балаган, и уличная клоунада, и приемы народного кукольного театра («Петрушки»).

Все эти параллели автор книги развернул во всеоружии материала, вскрыв действительно очень важную сторону в творческой деятельности режиссера, который еще в 1947 году в книге «Человек на экране» писал: «Народный комический герой, странствующий то по подмосткам балаганных и кукольных театров, то существующий в изустных сказаниях, должен получить новое свое воплощение на полотняном экране, в новом, подлинно народном искусстве».

Третья специфическая сторона творческой работы С. Юткевича, ставшая предметом особого внимания исследователя, — это изобразительное решение его спектаклей и фильмов. И здесь Дм. Молдавский тоже выступает не как прозелит, поскольку изучением живописи и графики он занимается давно и сам профессионально работает в изоискусстве.

Разумеется, любой научный или критический труд, посвященный С. Юткевичу, утратит ценность, если в нем не будут выявлены те оригинальные приемы, с помощью которых художник достигает удивительных по впечатляемости и новизне пространственных и колористических решений. В особенности это относится к таким его работам, как «Отелло», «Баня» и «Сюжет для небольшого рассказа». Вспомним хотя бы саркастическую гамму красок и фигур, которыми воссоздается кукольный мир Главначпупса в «Бане» или виртуозное применение рисованных декораций и мультипликационных рисунков в фильме о Чехове, сочетающем черно-белые изображения с цветными.

Автор книги внимательно следит за тем, какими путями добивается художник-режиссер определенных зрелищных эффектов, как связываются они с идейной концепцией его произведений, с их общим эстетическим замыслом. Быть может, не всегда точны или просто субъективны, но почти во всех случаях интересны художественные ассоциации, которые вызывают у критика те или иные работы Юткевича. Так, в фильме «Отелло» ему видится Венеция, представленная на полотнах А. Каналетто, Б. Беллоккио, Ф. Гварди; в оформлении квартиры Победоносикова («Баня») — мир рисунков Георга Гросса, а в «Сюжете для небольшого рассказа» — левитановский пейзаж Мелихова и голубоватый образ Парижа из картин Писсарро.

Все это, на мой взгляд, несколько субъективно, но интересно и заслуживает внимания. Менее убедительны параллели, которые критик проводит, анализируя фильм «Ленин в Польше». Если верен общий тезис, что в этой ленте можно узреть горные и равнинные пейзажи, виды старого Кракова, напоминающие произведения русской и польской живописи XIX века, то надуманными представляются попытки усмотреть в отдельных эпизодах еще и влияние фресковой живописи и лубочной народной картинки.

Безусловно ценным в работе Дм. Молдавского является стремление постичь единство и взаимодействие элементов сценического, пластического и кинематографического мышления в фильмах С. Юткевича. Исследователь обращает наше внимание на применение кинохроники в театральных представлениях режиссера («Баня»), на использование им архитектурных образов в оформлении сценического действия (силуэт Московского университета в эпизодах «Клопа», посвященных будущему); он указывает далее на сцену пожара в том же спектакле, решенную средствами обогащения кинематографа приемами, позаимствованными из практики театра. «Юткевич не принадлежит к числу тех режиссеров, — справедливо пишет Дм. Молдавский, — которые противопоставляют театр и кинематограф; он не принадлежит и к числу тех художников, которые противопоставляют живопись литературе. В формировании его индивидуального стиля все эти искусства нашли себе место».

Вполне оправдано в этом контексте напоминание о том, что С. Юткевич первым в нашем искусстве выступил против версии о «некинематографичности» драматургии Шекспира, написав еще сорок лет назад сценарий для фильма «Отелло», из которого отдельные фрагменты он использовал в 1941 году, руководя дипломными работами во ВГИКе, а полностью реализовал на экране лишь в 1955 году.

Если же говорить о творческой эволюции

режиссера в кино, то она достаточно четко прослежена в том поучительном и сложном пути, который прошел Юткевич от юношеского увлечения метафорическим киноязыком, от подчеркнутой заданности и демонстративности зрелищных приемов к так называемому «повествовательному» кинематографу с его программностью, емким плодотворным использованием возможностей актерской игры.

Один из существенных моментов этого пути — преодоление, но вовсе не утрата принципов плакатно-метафорического кинематографа. Уже «Златые горы», по замыслу режиссера, должны были синтезировать средства монтажного («поэтического») и актерского» («прозаического») кинематографа, что Юткевичу в немалой степени удалось. И хотя в одном из своих не столь давних выступлений (в «Раздумьях о политическом фильме», напечатанных несколько лет назад в журнале «Искусство кино») Юткевич признавал законность «вызывающего самоотречения от «монтажной» каллиграфии» во имя кинематографа «длинных кусков», во имя «подробного прозаического повествования, в котором ведущее место занимал актер», переход к программному, актерскому кинематографу вовсе не означал для него отказа от поэтической условности, символики и отдельных приемов экспрессивного монтажа, характерных для немого кино. Анализ последних работ С. Юткевича в кино, сделанный автором книги, свидетельствует об этом, на мой взгляд, с достаточной ясностью.

В книге Дм. Молдавского — почти хрестоматийный подбор материалов, связанных с разными этапами развития советского кино. Есть здесь и малоизвестные и впервые публикуемые документы, позаимствованные из архива С. Юткевича (его переписка с С. Эйзенштейном, рукописи литературных сценариев, рецензия А. Толстого на «Новые похождения Швейка»), записи воспоминаний, организованные автором книги или добытые им в различных хранилищах, стенограммы обсуждений фильмов, взятые из архивов Московского и Ленинградского домов кино. Книга богато иллюстрирована и снабжена почти исчерпывающей библиографией.

Итак, отмечая спорные моменты и «провисающие» под тяжестью очерково-цитатного изложения места, которые следует отнести к слабостям этой книги, в целом мы считаем необходимым высоко оценить содержащиеся в ней наблюдения и разборы, как и стержневые мысли исследователя, его стремление привлечь внимание читателя прежде всего к тем особым, специфическим сторонам творчества режиссера, которые и определяют его своеобразие в ряду других мастеров советского кино. Если же мы по достоинству оценим еще и богатое оснащение книги иллюстрациями, справками, библиографией и т. п., то ее полезность для всех интересующихся историей советского кино и работой его выдающихся мастеров станет еще более очевидной.

*Ленинград*



*Сергей Юткевич*

# Наследники Еврипида

Эпиграфом к этой статье мне хочется поставить не поэтические или прозаические строки, а живописное полотно, картину бельгийского художника Ренэ Магритта (1898—1967) под названием «Память». Впрочем, именно у него подпись под холстом никогда не играет роли, художник даже нарочито называет изображение либо загадочной формулой, либо предметом, прямо противоположным по смыслу.

Но на сей раз название не противоречит, а углубляет ту многозначность мысли, к которой стремился автор. Картина очень проста и в то же время сложна. На ней изображена античная голова, сквозь белоснежный мрамор на виске проступает пятно алой крови, как след от глубокой раны. Вот и все.

Бессмысленно навязывать зрителю свое истолкование живописи, я и не буду этим заниматься, вглядитесь сами в картину — редакция любезно выполнила мою просьбу и поместила репродукцию на этой странице. (К сожалению, репродукция черно-белая, но воображение читателя легко может подставить под фон ярко-голубой цвет, а рану окрасить ярко-красным.) Когда же вы будете читать статью — речь в ней пойдет о фильме, посвященном Греции и недавней трагедии ее народа, — я уверен, что вы разделите ассоциации, вызванные в моей душе картиной Ренэ Магритта.

...В 1975 году дирекция фестиваля в Канне отклонила от участия в официальном конкурсе картину никому не известного греческого режиссера Теодора Ангелопулоса «Актеры». В знак протеста ее включила в свой двухнедельный показ Ассоциация режиссеров, и она стала главным событием фестиваля, далеко оставив позади фильмы официальной селекции. Картина Ангелопулоса получила главный приз критики и с тех пор, как и подобает подлинным произведениям искусства, начала набирать высоту.

Думается, сегодня уже нельзя отрицать, что фильм «Актеры» одна из самых значительных «дат» в истории мирового кино и яркий пример политического фильма, впитавшего в себя все его лучшие традиции и сочетавшего их с изобретением индивидуального стиля, кото-

рый всегда теперь будет связан с именем высокоодаренного художника.

Фильм длится четыре часа, но вы не испытываете ни минуты скуки и не можете оторваться от экрана, хотя построение картины сложно. При анализе мне придется прибегнуть поэтому к отступлениям как исторического, так и искусствоведческого порядка, а общий настрой фильма и его глубокое сродство с античной трагедией вызвало у меня потребность в обращении к античной поэзии, в частности, к строкам из творений Еврипида. Как мы увидим дальше, главные протагонисты в фильме совсем не случайно носят имена Электры, Ореста, Эгисфа, Пилада, Хрисофемиды, как и мифы Атридов органично переплетаются в нем с современностью [1].

Фильм начинается, как театральный спектакль. Занавес из потертого красного бархата (он будет потом неоднократно участвовать в действии) раздвигается после традиционных трех ударов об пол — и к рампе приближается седой старик с аккордеоном, лентой подвешенным на плече.

Он приветствует невидимых зрителей в зале и после нескольких музыкальных тактов объявляет: «Сегодня вечером вы увидите представление бессмертной пятиактной драмы Спиридоноса Фаризиадиса «Пастушка Гольфо». Она будет разыграна труппой знаменитых актеров, как молодых, так и более почтенного возраста. Трагическая любовь Гольфо отзовется в вашем сердце, а ее смерть глубоко тронет вас».

Старик начинает играть пасторальную народную мелодию на аккордеоне, а на белом экране появляется написанное черными буквами название фильма. Кстати, перевести его можно по-разному: во Франции фильм назвали «Странствие комедиантов», можно также сказать «Путешествие бродячей труппы», я же буду придерживаться греческого оригинала «O taiassos», что точнее всего означает — «Актеры».

[1] Лента, которую я видел, шла с французскими субтитрами. Незнание греческого языка вынуждает меня прибегнуть лишь к подстрочному переводу диалогов и текстов песен, за что и прошу извинения у авторов фильма и читателей. — *С. Ю.*

...Маленький провинциальный вокзал. Бессолнечное утро ноября 1952 года. Все политическое значение этой даты мы поймем из действия дальше, сейчас же я только разъясню, что фильм начинается в момент, когда Греция только что вышла из гражданской войны и относительно либеральное правительство под грубым нажимом американского посольства было заменено при помощи фальсифицированной системы выборов крайне правой группировкой, предвещавшей скорый и окончательный приход фашистов к власти.

На перроне вокзала девять человек. Бродячая труппа актеров. В них нет ничего романтического. По их виду никак нельзя даже угадать служителей искусства.

Четыре женщины, из них одна старуха, вторая в летах, две другие помоложе. С ними мальчишка, видимо, сын младшей. Шесть мужчин — в шляпах, нахлобученных до ушей, длинных старомодных осенних пальто, широких брюках. В руках тяжелые чемоданы, в них театральная кладь — костюмы и бутафория. Они жмутся от холода в это дождливое ноябрьское утро. Голос аккордеониста продолжает за кадром: «Осень 52-го года. Мы вернулись в Эгион. От старой труппы нас осталось немного. Мы очень устали. В течение двух суток мы не спали».

Комедианты идут по улочке, увешанной предвыборными плакатами: «Да здравствует маршал Папагос!» Из громкоговорителей раздается голос:

«Если мы не хотим видеть опять на наших улицах дикие орды, разукрашенные серпами и молотом, готовящие нам опять Красный декабрь, мы должны сплотиться вокруг маршала. Сделайте так, чтобы воскресенье 16 ноября 52-го года стало историческим днем победы национальных сил! Голосуйте за вождя нашей армии — усмирителя коммунистического бунта 1947—1949 годов. Его победа будет обозначать мир, процветание, безопасность, порядок».

В это время по улице, усеянной, как мокрыми осенними листьями, агитационными листовками, удаляются от аппарата, тяжело волоча свой груз, актеры бродячей труппы.

И мы сразу переносимся уже в другую, более отдаленную эпоху оккупации 1941 года. Мы узнаем это по выкрикам уличного глашатая, который, подъехав на велосипеде к перекрестку, объявляет:

«Вчера после полудня министр пропаганды третьего рейха Геббельс в сопровождении губернатора Иоаниса Метаксаса выехал на прогулку на античный Олимп и будет возвращаться через наш город. Национальная организация молодежи призывает вас встретить его с надлежащим почетом и в приличной одежде».

Под крик глашатая комедианты теперь уже идут на нас. И тут мы можем разглядеть их повнимательнее. Пожилая женщина в манто из серого облезшего меха — это Мать. Две ее дочери — старшая Электра и младшая Хрисофемида; Хрисофемида ведет мальчика, своего сына. Плотный усатый мужчина Эгисф, пожилой и нагруженный наиболее тяжелой ношей, — очевидно, Отец. Старый аккордеонист и молодой мужчина с красным шарфом вокруг шеи — он будет в фильме называться просто Поэт — несут тяжелый груз вдвоем. Замыкает шествие юноша с папироской в зубах — это брат Электры и Хрисофемиды — Пилад.

**Отступление первое: о связи фильма Ангелопулоса с наследием Еврипида**

Режиссер окрестил пятерых действующих лиц фильма именами героев трагедий Еврипида, за одним только исключением: у Электры Еврипида нет сестры Хрисофемиды. Она была лишь у Софокла.

Мать и Отец не названы ни Клитемнестерой, ни Агамемноном. И это не случайно. Ангелопулос вовсе не собирался механически перенести схему античной трагедии на современный материал. Его связь с трагедией Еврипида гораздо глубже, в ее основе — народные и национальные корни всего его искусства.

Кто, как не Еврипид, чье творчество неразрывно связано с бедствиями Пелопонесской войны, драматург, в чьих трагедиях отразился кризис античной рабовладельческой демократии последней трети V века до нашей эры, драматург, который вслед за Софоклом, полемизируя с Эсхилом, свел греческую трагедию с неба на землю, кто, как не он, мог помочь Ангелопулосу в его саге о народных бедствиях XX века нашей эры. Аристотель в своей «Риторике» не зря хвалил Еврипида за использование выражений, взятых из обыденной жизни, а Аристофан за это же сатирически вывел его в своих «Лягушках».

Режиссер не пошел по пути прямого осовременивания перипетий трагедии или буквального переноса ее на экран, как мы видели в фильме режиссера Какоянниса «Электра»; не соблазнился он и возможностью утонченной стилизации пьесы в духе Жироду или опытом драматургической версии Гауптмана. По странному совпадению, на том же фестивале 1975 года, где была отклонена картина Ангелопулоса, в официальной программе была представлена лента Миклоша Янчо «Электра, любовь моя». Сравнение оказалось далеко не в пользу венгерского мастера. Его изысканно абстрактный балет оставил зрителей холодными. Не помогли и такие приемы, как реализация термина «Deus ex machina» в виде красного вертолета, прилетающего в конце фильма.

Ангелопулос нашел новые, гораздо более сложные опосредованные связи с трагедией Еврипида. Проследим же за ними.

●

Мы остановились на том месте, когда режиссер заявил один из приемов, на котором будет построен весь фильм. Передвижение труппы актеров в пространстве обозначает также и передвижение во времени. И тут возникли две проблемы: роль Хора и информация зрителя о неизвестных ему перипетиях современной греческой истории.

Античные авторы отнюдь не пользовались застывшими формами, а были новаторами, совершенствовавшими структуру своих трагедий. Как известно, уже Эсхил ввел наряду с протагонистом девтерагониста, а Софокл — тритагониста. Мы знаем также отдельные части структуры «эписодии», «стасимы» — песни Хора. Форма сольной лирической жалобы — «монодия» была использована Ангелопулосом, как мы увидим дальше, в трех больших монологах, адресованных с экрана прямо в зрительный зал.

Перенесение Хора на экран введением коллективной декламации или вообще «массовки» в том или ином виде, в современном кинематографе невозможно. Хору нужно найти пластический и звуковой эквивалент. Однажды

мне пришлось столкнуться с этой проблемой, когда возник проект (к сожалению, неосуществленный) совместной постановки с Грецией фильма «Царь Эдип». Приступая к экранизации трагедии, в своем режиссерском экземпляре я решил эту проблему так: все тексты Хора перенес за кадр, положив их на музыку, а изобразительный ряд выстроил на пейзажах, причем не статических, а динамичных.

В том, что пейзаж может стать действенным, «говорящим», можно убедиться на близких нам примерах — вспомните хотя бы, как снял Антониони листву в парке, где совершено убийство, в фильме «Блоу ап». Листья перешептываются там, как свидетели преступления, оставшегося нераскрытым. Еще раньше я понял, какой силой обладает голос моря, когда Флаэрти показал мне в 1934 году свой только что законченный фильм «Человек из Арана». Больше года ждал он возможности снять тот титанический поединок океана со скалами, который и придал фильму дыхание подлинной трагедии.

К сожалению, незамеченным прошел в 1936 году фильм Пудовкина «Победа» по сценарию Н. Зархи. А ведь в нем оператор А. Головня поразительно снял где-то на севере водовороты морских волн, закрученных в виде воронок, ведущих в какие-то адские ущелья. Не менее поразительными получились на экране океанские валы, снятые оператором Фигероа в фильме «Сети» мексиканского режиссера Фернандеса. Поэтому мне и показалось, когда я раздумывал об экранизации «Царя Эдипа», что образы такой «неравнодушной» природы могут выполнить роль Хора, поэтического комментатора событий.

У Ангелопулоса часть этих функций передана мелодиям и песням, популярным в разные годы, а вместо пейзажей ему помогают стены домов. Они либо обклеены предвыборными плакатами, либо просто на их камнях от руки написаны политические лозунги различных партий. Режиссер впоследствии в своем интервью объяснил, что стены выполняют у него еще и роль титров, проецируемых в эпическом театре Бертольта Брехта на занавесе, делящем сцену пополам.

По первому же эпизоду мы видим, что функции Вестника и Хора в фильме исполняют поочередно. то старик аккордеонист, то голос за кадром диктора по радио, то уличный глашатай, объезжающий провинциальный город на велосипеде и оповещающий жителей от имени мэрии о политических событиях и местных происшествиях

Теперь вернемся обратно на экран.

Там комедианты входят в кафе, и вместе с ними мы оказываемся в полупустом зале, который, видимо, может быть использован для их гастролей. В скудную трапезу актеров врываются звуки крикливой песни, раздающейся с улицы. Мальчик, сын Хрисофемиды, подбегает к стеклу витрины. Через нее виден шагающий отряд молодых фалангистов, поющих воинственную фашистскую песню. По команде офицера они проделывают нечто вроде репетиции перед эстрадой, очевидно, именно на ней и появится вскоре «доктор» Геббельс. Фалангисты выкидывают руки в фашистском салюте, а затем удаляются, горланя песню.

Этот же мотив насвистывает Эгисф, стоящий в проеме двери. А возмущенный Пилад с шумом отодвигает стул и, приклеивая рекламные фото спектакля на витрину кафе, напевает революционную песню. По этой дуэли двух мотивов мы сразу понимаем, кому симпатизирует каждый из героев будущей драмы. Остальные актеры молчаливо наблюдают за этим музыкальным и в то же время политическим поединком.

Мы переносимся во двор гостиницы, прилегающей к кафе. Отец размещает труппу по комнатам. А после того, как Электра и Пилад дружественно перекидываются репликами из пьесы о пастушке Гольфо, которую им предстоит играть, стихийно возникает репетиция. И только Мать замечает, как Эгисф, воровато оглядываясь и застегнув на все пуговицы пальто, незаметно куда-то исчезает.

Ночь. На деревянной лестнице появляется Электра в ночной рубашке и накинутом на нее пальто. Она останавливается, прислушивается, тихонько приоткрывает дверь в комнату родителей. На двуспальной кровати храпит один Отец. Место Матери пусто.

Электра медленно, стараясь не шуметь, идет по коридору. До нее доносится порывистое дыхание. Дверь в комнату Эгисфа не закрыта до конца, и Электра видит Мать в объятиях любовника. На полу, как пятно крови, ярко-красный пеньюар Матери.

Электра прикрывает рот рукой, удерживая крик отчаяния и боли, готовый вырваться у нее.

Наутро мы видим, как через двор гостиницы идет молодой солдат. Он поднимается по деревянной лестнице. Его окликает один из постояльцев, идущий навстречу: «Привет, Орест!» Да, это брат Электры и Хрисофемиды. Он входит в комнату родителей, и из диалога мы узнаем, что он в коротком отпуску, его полк уже послезавтра уходит на границу. Мать в своем красном пеньюаре из дешевого шелка прячет от сына свое лицо. Она говорит, что плохо выглядит по утрам Но она верит, что ее сын, по крайней мере, не ненавидит ее, как его сестры. Орест корит Мать за вечную подозрительность, а она, как бы извиняясь перед ним, рассказывает сон, в котором видела Ореста мальчиком.

Электра встречает брата репликой пастушки из пьесы: «Привет тебе, Тассос!» Это, очевидно, у них привычная игра.

Но недолго выдерживает Электра. Она бросается в объятия брата, и плечи ее сотрясаются от рыданий.

Бедный брат? С кем ты делишь хлеб?
И зачем среди зла и слез
В отчем тереме кинул ты
Электру, Электру?
. . . . . . . . . . . .
Он, наследник славы отчей,
А сестра его в лачуге
Изнывает: в доме отчем
Для нее угла не стало,
Там на крови незамытой...
Мать с любовником пирует...

(Еврипид. «Электра», стр. 229, 231) [2].

...Занавес поднимается и открывает декорацию, в которой актеры играют пьесу «Пастуш-

[2] Здесь и дальше стихотворные цитаты из Еврипида даются в переводе И. Анненского (Еврипид. Пьесы. М., «Искусство», 1960).

*«Актеры».*
*Эгисф приветствует фалангистов*



ка Гольфо». На заднике очень наивный, лубочно написанный пейзаж. Холмы, барашки и облака, похожие на стадо белых барашков.

На сцену выходит Отец. Он в крестьянском костюме — белая юбочка и деревянные башмаки. За ним, также костюмированные, — Электра, Хрисофемида, Пилад, Эгисф и аккордеонист. Шествие замыкает старик актер, опирающийся на палку. Он тоже в театральном костюме, но в мятой городской шляпе и городском пиджаке.

Аккордеонист играет, и актеры начинают танцевать в пустом зале, в надежде зазвать посетителей. Они поют хором песенку, где приглашают зрителей войти скорей и увидеть трогательное представление про пастушку Гольфо и ее любовь.

В фарандоле труппа выскальзывает через дверь, смешивается с редкими прохожими, попрежнему продолжая зазывать их.

И вот уже спектакль начался. Пилад опирается на пастуший посох. Он играет Тассоса, декламирует: «Блистательная заря взошла и потушила звезды. Сияет солнце и поет соловей. Все голубки купаются в водах фонтана. Но самая гордая из всех, прекрасная Гольфо, еще не появлялась».

Здесь необходимо пояснить, что пьеса, которую играют сейчас актеры, не принадлежит к разряду классических, но популярна настолько, что с детства ее уже знает каждый обитатель Греции. Это пастораль, пастушья мелодрама, корнями уходящая в деревенский фольклор. Главную роль, пастушки Гольфо, возлюбленной Тассоса, играет Электра. Она оглядывается и прижимается к Тассосу, как бы испугавшись тени пролетевшего орла.

Но в то время, как на подмостках разворачивается любовная сцена, мы видим, что другая, настоящая драма протекает за кулисами. Там стоит Орест, по-прежнему в своей солдатской форме. Мимо него проходят двое в штатском. Увидев их, Пилад прерывает игру и скрывается за сценой. Шпики в погоне быстро пересекают подмостки. За ними вслед бросается Орест. В растерянности и страхе застыл посреди сцены Отец.

Шум в зале, среди зрителей, которые не понимают, что произошло. Электра, Хрисофемида, Мать и аккордеонист встревоженно смотрят на сцену. Вызывающе спокоен один Эгисф.

По плохо освещенной улочке спасается от преследователей Пилад с посохом пастуха в руке, а Орест, бегущий за ними, останавливается, увидев, что к двум шпикам подъехала машина. Оттуда выскочил третий. Вместе они схватили Пилада и, жестоко избивая, втолкнули в машину.

...И вот уже на набережной солдаты загоняют Пилада и еще трех пленников в моторную барку. Барка медленно отчаливает, и мы видим, как Пилад поднимает в прощальном жесте руки, закованные в наручники.

На опустевшем мокром дебаркадере Электра, Орест и Поэт в красном шарфе. Крики чаек над морем, почерневшим как бы от печали и кажущимся еще более холодным в это туманное ноябрьское утро.

В опале мы. От Аргоса указ:
Все двери запереть для нас, жаровни
Загородить от грешных и уста
От сообщенья с нами. А сегодня
На сборище аргосцы порешат,
Побить ли нас каменьями, иль шеи
Под острый нож присудят нам сложить...

(Еврипид. «Орест», стр. 289).

Отец пересаживается на скамейку прямо перед аппаратом и обращается к зрителю с длинным монологом. В нем он рассказывает печальную историю о том, как ему с юных лет пришлось превратиться в беженца после того, как в августе 1922 года турки оккупировали Афеон-Карашисар.

Греческая армия в 1922 году развалилась. Проклиная французов, американцев и больше всего англичан, которые сфабриковали эту войну, Отец с голым торсом и в одних рваных панталонах на итальянском паруснике добрался до греческого берега и поплелся в Пирей. Там вместе с еще несколькими беженцами из Малой Азии его накормили морковью и предложили немного вина, но при условии, что он поднимет стакан за здоровье короля. Он отказался и в ярости покинул таверну. В Фиосе беженец стал чернорабочим на фабрике и все

надеялся получить какую-нибудь весть о своей семье, оставшейся под пятой оккупантов. Он расспрашивал повсюду, но так и не нашел их больше никогда.

...И снова в тусклый дождливый день высаживаются актеры на захолустной железнодорожной станции. Они медленно бредут, как всегда, нагруженные своим нехитрым багажом.

На улочке развешаны королевские флаги. Слышен звук далекого колокола. Оказывается, вместе с актерами мы опять переместились и во времени: стоит уже 1940 год.

**Отступление второе: слово историку**

В своей «Истории новой Греции» Николас Своронас пишет:

«После перемирия, подписанного во Франции в июне 1940 года, Гитлер оккупировал большую часть Европы. Греция примкнула к Англии, которая единственная в то время продолжала антифашистскую борьбу. Большинство греческого народа поддерживало эту политику. Но Италия Муссолини предъявила Греции 28 октября 1940 года ультиматум, требуя свободного прохода для своих войск. Ультиматум был отвергнут. Энтузиазм армии так же, как и горы Эпира, позволил грекам не только сдержать агрессию, но и самим перейти в контратаку. Последовала целая

**«Актеры».**

*...Вслед за отставкой левых министров из правительства и после того, как английский генерал освободил фашистов, сотрудничавших с немцами, все почувствовали, что их предали*



серия блистательных побед, пока 6 апреля 1941 года гитлеровская Германия не объявила Греции войну и подавила всякое сопротивление» [3].

●

О первой фазе этих событий мы узнаем от Отца, который выходит перед началом очередного представления в своем крестьянском костюме и читает правительственное сообщение о нарушении итальянцами греко-албанской границы. Дрожащим от волнения голосом он объявляет, что этот спектакль актеры посвящают армии, защищающей в эти часы землю своих отцов.

Начинается представление. Теперь Эгисф заменил в роли Тассоса арестованного Пилада. Он произносит те же реплики встречи с Электрой — Гольфо, но их диалог прерывает сигнал воздушной тревоги. Зрители в панике покидают зал. Слышен шум приближающихся самолетов. Сцена остается пустой. На фоне декорации — мирного пейзажа с наивно нарисованными овечками — слышен гул бомбежки. Огни рампы гаснут в ритме оглушительных разрывов. Полная темнота.

Утро следующего дня. Объявлена всеобщая мобилизация. Отец в солдатской форме в сопровождении дочерей возвращается в гостиницу. Он входит в комнату и взволнованно сообщает Матери, которая в своем ярко-красном пеньюаре трудится перед зеркалом над прической, о том, что его сначала не хотели взять, но он уговорил ребят, что не так еще стар и может тоже защищать родину. Не дождавшись от Матери ничего, кроме презрительной усмешки, он приходит в ярость и бьет ее по лицу.

Потрясенный сам тем, что сделал, он, простояв несколько мгновений над упавшей на постель Матерью, выбегает из комнаты. Внизу его ждут обе дочери. Они провожают Отца.

Наверху Эгисф на цыпочках входит в комнату Матери. Прикрыв за собой дверь и, глядя на Мать, все еще лежащую на постели, Эгисф начинает снимать с себя пиджак и развязывать галстук.

...о, ты не был
Так счастлив с ней, как, может быть, мечтал.
Нечестия лобзанья не смывали
С ее души, и низости твоей
Средь пылких ласк она не забывала,
И оба вы вкусили горький плод
Она твоих, а ты ее пороков.

(Еврипид. «Электра», стр. 263).

...Улица. Сумерки. Одинокая Электра возвращается домой. В городе пустынно. Навстречу — лишь раненый солдат, опирающийся на костыли. Мы понимаем, что прошло время, война окончилась поражением... Накрапывает дождь. Электра раскрывает зонтик.

За кадром звучит песенка в стиле «Мари-неллы», столь модной в 39—40-м годах, исполняемая на аккордеоне. Обернувшись, Электра замечает, что ее преследует фалангист. Она входит во двор гостиницы, поднимается по лестнице, но фалангист не отстает.

Электра входит в свою темную комнату. Фалангист зажигает свет, приближается к ней, затем пробует обнять. Электра вырывается от него и скрывается за ширмой. Оттуда она кричит: «Раздевайся!»

Фалангист суетливо сдергивает мундир, бросая его на пол, затем черную рубашку и, наконец, панталоны и фуфайку. Он остается совершенно голым, и в эту минуту гаснет свет. Электра выскальзывает из комнаты. Обманутый фалангист бросается ей вслед, но тут же вынужден вернуться обратно. Он смешон и жалок.

По улице идет та же труппа актеров, но потому, что среди них мы не видим ни Матери, ни Отца, ни Эгисфа, но зато опять встречаемся с Пиладом, а мальчик — сын Хрисофемиды — уже подрос, мы понимаем, что находимся в том же городке Эгионе, что и в начале фильма. И голос в громкоговорителе по-прежнему повторяет лозунги маршала Папагоса.

Дорогу актерам пересекает немецкий патруль и огромная черная машина. Патруль развернул в это время плакат, на котором по-немецки написано: «Стоп! Контроль!»

---

[3] "Les événements en Grèce de 1939 à 1952". "L'Avant-Scène". 1975, N 164.

После короткой остановки машина следует дальше. Все происходит на одном плане, но по этим внешним признакам мы понимаем, что опять переносимся во времени в эпоху немецкой оккупации.

**Отступление третье: опять слово историку Николасу Своронасу**

«Оккупация была особенно жестокой в Греции. Страна была разделена между немцами, итальянцами и болгарами. Все ресурсы страны находились в распоряжении оккупантов.

В то время как народ погибал от голода, расстрелы и высылки довершали его бедствия. Однако с первых же моментов оккупации цепь героических подвигов участников движения Сопротивления свидетельствовала о желании народа не покоряться.

27 сентября 1941 года маленькие профсоюзные группы, отдельные политики, социалисты и члены партии Народной демократии во главе с коммунистической партией основали Национальный фронт освобождения (ЭАМ) и создали военный Центр сопротивления и Центральный комитет Народной армии освобождения, чья активная деятельность началась в феврале 1942 года»[4].

●

...Ночь. В театральном зале вповалку на полу и на стульях, закутавшись в одеяла, спят актеры.

Стук в дверь. Старый актер, находившийся на ночном дежурстве, заглядывает через стекло. Он видит черную машину, двух офицеров в форме СС и двух штатских.

Испуганный старик впускает фашистов. Офицер обращается к сопровождающему их штатскому:

— Вы уверены, что англичанин прячется здесь?

Навстречу нацистам поднимается Отец. Он в ночной рубашке, в накинутом на плечи пальто. Человек в штатском — явно грек-коллаборационист — подскакивает к нему:

— Ты!

Электра, кутаясь в пальто, поднимается на сцену и читает стихи, как бы репетируя отрывок из пьесы.

[4] "Les événements en Grèce de 1939 à 1952", "L'Avant-Scène". 1975, N 164.

Эгисф подает ей реплики, вступает в игру Мать. Все они вместе играют сцену из «Пастушки Гольфо», служащую как бы контрапунктом к нарастающим драматическим событиям. Повторяя реплики, они тревожно смотрят в зал, который обыскивают фашисты.

Коллаборационист под грозным взглядом офицера растерянно разводит руками:

— Англичанин успел удрать ночью.

Затем коллаборационист круто поворачивается к Отцу и кричит:

— ...А вот у этого сын связан с партизанами!

Электра поворачивается к Эгисфу.

— Предатель! — кричит она и бросается на Эгисфа.

— Сука! — кричит он, отбиваясь от нее.

Отца окружают вооруженные солдаты.

И вот он уже стоит перед облупленной стеной. Холодный утренний ветер колышет его волосы. Он машинально повторяет фразу из своего рассказа о бегстве через море:

— Я прибыл из Ионии, а вы?..

Вместо ответа камера быстро отъезжает, и мы видим со спины взвод солдат, прицелившихся в Отца.

— Огонь,— командует офицер. Залп.

Солдаты по команде уходят. Труп Отца у стены.

Ночь, владычица мира, ночь!
Смертным страдальцам сон ты даруешь.
Крылья развей, богиня, царство Эреба
покинув...

К дому слети Атрида.
Где от беды и скорби
Гибнем мы, ночь, гибнем.

(Еврипид. «Электра», стр. 295).

...Опять комедианты бредут по улице. Теперь во главе Эгисф с зонтиком, рядом с Матерью. Она в трауре, но без черной вуали.

Эгисф, наклонившись к Матери, вполголоса:

— Я чувствую, как твоя дочь ненавидит нас. Почему ты не выгонишь ее?

Мать продолжает идти молча. Все выходят из кадра. Лишь Электра идет на нас, как будто что-то собираясь сказать зрителям.

Тот же вечер. Общая комната в отеле. Актеры ужинают за столом. Молчание. Эгисф нервничает. Так же безмолвно актеры расходятся по своим комнатам. За столом остается, допивая свой кофе, только Мать. Эгисф мечется, как разъяренный зверь, и кричит:

— Кому здесь не нравится, может убираться к черту!

Молчание в ответ. Эгисф бросается к другой двери и повторяет угрозу. Прислушивается. Открывается дверь, и самый старый актер, опираясь на палочку и неся свой чемодан, молча, не глядя на Эгисфа, проходит через комнату и исчезает за дверью.

Деревенская улица. У одного из домов скопилась очередь молчаливых жителей с котелками, кастрюлями в руках, очевидно, стоят за пищей. Мимо очереди и патруля солдат проходит Электра. Она сворачивает на узкую улочку, ведущую вверх. Откуда-то сбоку раздается свист.

На верху лестнички появляется девочка. Она делает знак Электре следовать за ней.

Дом на окраине. Оглянувшись, не преследуют ли их, девочка приглашает Электру войти в дом.

В глубине комнаты мы разглядываем человека. Это Пилад. Они бросаются друг другу в объятия. Девочка деликатно выходит из дома и становится на страже у двери. За кадром голос Пилада:

— Я бежал из тюрьмы вместе с восемью товарищами. Партизанское движение растет. Я получил эти сведения от Ореста и ухожу в горы на встречу с ним.

Загорелся ты, о желанный день!
Как сигнал в ночи, ярким пламенем
Далеко летишь... Из изгнания
Он, блуждая, пришел...
...О, молись со мной, чтобы счастливо
Для тебя вступил в отчий город брат.

(Еврипид. «Электра». стр. 249).

...Пустынный переулок. Снежная холодная ночь. Хрисофемида, в черном пальто, с большой пустой бутылью в руках, останавливается перед воротами чуть покосившегося старого дома. Рядом на заборе надпись по-немецки, от руки: «Немцы, убирайтесь домой!»

Хрисофемида стучит в ворота и входит в дом все так же с пустой бутылью в руках. Она оказывается в комнате, где за столом оживленно беседуют уже знакомый нам грек предатель, офицер СС и грузный человек в рубашке, видимо, хозяин.

Он замечает девушку и делает ей знак следовать за ним. Они спускаются в подвал, заполненный бочками. Жирный человек берет бутылку и уходит в глубину погреба. Он возвращается с бутылью, наполненной, очевидно, вином.

Девушка, прижимая бутыль к себе, одним привычным движением расстегивает цепочку, которая держит пальто, как плащ. Пальто падает, и мы видим, что девушка под ним обнажена. На ней только черные трусики.

Хозяин усаживается напротив нее на стуле, покачивается, сопит. Хрисофемида, не глядя на него, механически, как автомат, поет сентиментальную песенку. Видимо, это уже привычная церемония расплаты за вино со старым сластолюбцем, который, жадно глядя на нее, сопит все громче, покачиваясь на стуле.

Хрисофемида выбегает на улицу, прижимая бутыль, бережно, как ребенка. Вслед ей из ворот смотрит тучный хозяин.

Она сворачивает в боковую улочку. Навстречу ей быстро бегут двое. Хрисофемида останавливается, оборачивается, прислушивается. Слышны выстрелы — двое стреляют в лавочника.

Он падает у дверей. Мстители скрываются за углом.

Хрисофемида входит в пустой театральный зал. На сцене за столом сидит Эгисф, зябко кутаясь в свое осеннее пальто. Девушка ставит перед ним бутылку с вином и исчезает за кулисами. Остальные смотрят на бутылку, как на чудо, и медленно приближаются к столу. Все. кроме Электры.

...По заснеженной дороге бредет труппа комедиантов, на сей раз они, очевидно, согретые вином, приплясывают и напевают хором песенку из «Пастушки Гольфо».

Эгисф танцует с Матерью. Остальные, притоптывая и горланя, следуют за ними. Так

они оказываются на площади в пустой деревне.

И вдруг смолкают и песня и музыка. Застывает аккордеонист. То, что они видят, потрясает их, особенно Эгисфа, который трясется от страха. Хрисофемида закрывает мальчику глаза рукой.

На суку дерева висят два трупа партизан. Сильный порывистый ветер колышет тела...

...Снег идет густыми хлопьями. По дороге, ведущей в горы, опять бредут актеры.

Они часто останавливаются. Ставят тяжелые чемоданы на землю. Дуют на пальцы, пытаясь отогреть руки.

И вновь продолжают свое, теперь уже молчаливое, шествие.

Остановились возле стены, прячась от ветра, пытаются, сложив пожитки, перевести дух. Вой ветра, и вдруг, сквозь него, слышится кудахтанье курицы. Первым замечает ее Эгисф. Начинается суетливая погоня, пока наконец торжествующий Эгисф не ударяет птицу зонтиком и не наваливается на нее всем телом. Общее ликование изголодавшихся актеров.

И вот они в местном тряском автобусе. Десятка полтора крестьян-пассажиров. Машина идет сквозь снежную бурю. Ее фары освещают фигуры двух немецких солдат, преграждающих путь:

— Хальт! Всем выходить!

Солдаты гонят актеров и крестьян по разбомбленной деревенской улице. В конце ее расположены палатки немецкого отряда, конюшня и загон для пленных. В центре на шесте развевается флаг со свастикой.

В комнате, освещенной через окно фарами автомобиля, находящегося на улице, фашисты допрашивают актеров. Юлит в страхе Эгисф.

*«Актеры».*
*Электра: «В тот же вечер Народная армия в ответ атаковала полицейские посты. Возникли баррикады. Началась битва за Афины. Она длилась тридцать три дня»*



*«Актеры».*
*Электра — Ева Котманиду*



— Я свой... друг! — пытается втолковать он офицеру.

Солдаты выгоняют пленников на улицу, где, прижавшись к стене, сгрудились крестьяне. Эгисф, понимая, что всех их ждет расстрел, инстинктивно прячется за спину Матери.

Но в это время за кадром раздается пулеметная очередь.

Взрыв бомбы. Все падают на колени. Дым заволакивает лагерь. Слышен крик офицера:

— Партизаны! Потушите фары!

Шум боя. Перестрелка. Топот ног. Отрывистые команды. Фары, которые были направлены на пленников у стены, погасли. Все разбегаются в разные стороны...

Заря застает их в руинах дома без крыши. Далекие выстрелы постепенно затихают. Слышен только вой ветра. Из-за ограды слышны голоса:

— Они ушли! Они бежали!

Пленники выскакивают из-за проволочной изгороди, скачут, кричат от радости.

Вооруженный партизан срывает флаг со свастикой. Все бегут за партизаном, который с обрыва бросает в море фашистское знамя. Восторженное ликование освобожденных.

В лагерь врываются конные партизаны. Их встречают криками «ура!».

По дороге идет автобус, на его крыше сидит партизан и кричит в рупор:

— Мы установим порядок и демократические свободы. Патриоты, соединяйтесь на помощь Народной армии и нашим союзникам! Освободим всю Грецию под эгидой правительства Национального единства!

Толпа, окружающая автобус, вторит:

— Да здравствует государство Национального единства! Свобода народу!

Площадь в городе, до краев заполненная ликующей толпой. На домах флаги — красные с серпом и молотом, греческие, американские и английские. Толпа поет революционную песню. В такт колышутся знамена. Запевает голос:

Партизаны, солдаты Народной армии,
Разбейте цепи рабства,
Запевайте песню свободы!

Голос прерывается серией пулеметных очередей. Крики, стоны. Толпа в панике бросается в прилегающие улицы.

На опустевшей площади три трупа и несколько брошенных красных знамен. Затем

один из лежащих приподнимается, осторожно осматривается Мы узнаем старого аккордеониста. Согнувшись, он бежит и скрывается за углом.

Постепенно из боковых улочек появляются люди, сгруппированные вокруг лозунгов и красных знамен. Одна из марширующих кучек несет портрет Карла Маркса. Со всех сторон, как ручейки, вливаются на площадь теперь уже не беспорядочные толпы, а организованные группы. Они склоняют знамена перед убитыми и после минуты молчания вздымают их вверх.

Запевают песню:

Товарищи, вставайте! Выйдем на улицы!
Мужчины и женщины с оружием в руках,
Всегда верные красному знамени,
Вливайтесь в ряды партии, которая вас зовет!

Теперь мы не видим поющих, а только слышим хор. У стены вновь сгрудилась вся актерская труппа.

Эгисф, прислушавшись, дает сигнал актерам, подхватывает вместе с аккордеонистом тяжелый сак. Они идут и оказываются на перекрестке. Эгисф останавливается, видит, как по одной улице движется манифестация с лозунгами монархистов.

Актеры шарахаются в сторону. Но навстречу по другой улице идет демонстрация коммунистов. Так оказываются они между двух лагерей и отступают, прячась в подворотне, откуда слышат участившуюся перестрелку.

Первыми открыли огонь монархисты. В это время на перекресток влетает англо-американский «джип». Соскочившие с него солдаты союзнической армии атакуют коммунистов.

Когда шум битвы отдаляется, актеры крадутся по одной из улочек. Эгисф отстает и бросается в другую сторону. Издали слышны звуки песни:

Доколе же будет попирать нашу землю сапог иностранца?
Доколе же будет длиться фашизм?
Неужели раздавит он вновь нашу родину!

Вперед, братья революционеры! Вперед!

...По пляжу, тяжело увязая в песке, бредут актеры. За кадром окрик: «Стоп!» Актеры бросают багаж на землю, поднимают руки.

К ним подходит взвод английских солдат. Во главе офицер со стеком в руках:

— Кто вы? Куда идете?

Затем он обращается к Эгисфу:

— Эй, ты! Подойди сюда!

Эгисф в страхе почти кричит:

— Я нет коммунист, нет коммунист!

Офицер подходит к чемодану, открывает его. Стеком поднимает женский костюм. Восклицает удивленно:

— Актеры!

Солдаты, толкаясь, смеясь, вытаскивают, рассматривают костюмы.

Офицер подходит к продолжающему стоять с поднятыми руками Эгисфу, снимает с него помятую шляпу и надевает ему головной убор крестьянина из пьесы. Командует:

— Ну, играйте!

Эгисф, не понимающий по-английски, оглядывается на ржущих солдат, которые орут: «Играйте! Играйте!» И только когда офицер продекламировал какие-то стихи, Эгисф догадался и дал сигнал актерам.

И вот они уже развернули свой задник с нарисованными горами и стадами барашков, укрепив его прямо на палках, которые держат Мать и Хрисофемида. Посередине импровизированной сцены прямо на песке актеры разыгрывают отрывок из пьесы. Аккордеонист подходит к Электре и Эгисфу, декламирует:

До сих пор Гольфо не подавала признаков жизни.

Может быть, случилось несчастье.

Электра лежит со сложенными на груди руками возле Эгисфа, который силится приподняться. Над ним склоняется аккордеонист. Эгисф восклицает:

Отец, простите нас.

Гольфо отравилась, а я заколол сам себя кинжалом.

Выройте нам общую могилу и опустите нас туда вместе!

Аккордеонист. О, мои дети, Тассос!.. Гольфо!..

Появляется старая актриса. Она вздымает руки к небу и восклицает:

— Умерли!

Аккордеонист. Жизнь разлучила их,
Но вот смерть воссоединила!

Он берет аккорды на своем инструменте, возвещая конец пьесы. Затем они вместе со старухой возвращаются, держа в руках красный занавес, которым покрывают оба тела.

Английские солдаты, усевшись на песке, аплодируют. Электра и Эгисф поднимаются, сбрасывая красный занавес на песок.

Офицер кричит аккордеонисту: «Эй, давай!», насвистывая ему первые такты вальса. Музыкант подхватывает мотив. Офицер подскакивает к Эгисфу и меняется с ним головными уборами. Он нахлобучивает ему свою офицерскую фуражку, а сам надевает крестьянскую шляпу. Солдаты хохочут.

Офицер хватает Эгисфа, начинает вальсировать с ним и командует солдатам последовать его примеру.

Теперь они как бы поменялись ролями: актеры сидят на песке и аплодируют солдатам, вальсирующим друг с другом. Аккордеонист переходит от мелодии модного в то время вальса на мотив английской солдатской песенки «Долог путь до Типперери». Солдаты в восторге подтягивают, маршируют, офицер насвистывает, но это веселье прерывает выстрел и крик: «Партизаны!»

Все выбегают из кадра за исключением одного солдата, сраженного партизанской пулей. Он падает на красный занавес, разостланный на песке.

...Вечер. Помещение типа школы или казармы. Мы смотрим спектакль из-за кулис. На подмостках декламирует Эгисф:

Она отказалась быть моей женой.
Женой племянника самого богатого пастуха.
Пастуха, обладающего самой большой властью в этой деревне.



*«Актеры». «Играй!» — скомандовал английский офицер аккордеонисту*

Электра в театральном костюме незаметно покидает зал. Она бежит по ночной улице. Вслед несется голос Эгисфа:

О, несчастная пастушка. Она отвергла
мою руку.
Но, Гольфо, знай. Я не шучу.
Если ты любишь другого,
Черной будет твоя судьба.

Аплодисменты зрителей. Они доносятся издалека и становятся все тише, сопровождая бегущую Электру. Вот она уже на окраине, застроенной старыми каменными домами.

По узкой улочке, ступеньками идущей вверх, она взбегает, оглядываясь, нет ли за ней погони. Останавливается возле ворот, которые открываются неслышно. Кто-то насвистывает из глубины двора первые такты «Интернационала».

Электра входит. Во дворе ее встречает партизан. Он делает ей знак следовать за ним. В глубине двора еще одна хижина. Из дверей навстречу сестре появляется Орест. Молчаливое объятие.

Срази ж Эгисфа. Умереть он должен.
Не промахнись, царевич. Если ж бой
Тебя пожрет, не думай, что останусь
Я жить. С мечом двуострым в сердце разве.

(Еврипид. «Электра», стр. 254—255).

...Электра, Орест, Поэт и Пилад пересекают освещенную улицу. Из кафе доносятся звуки песенки «Лили Марлен», аранжированной в стиле американского джаза. Вечер, дождливо. Группа подвыпивших посетителей выходит, вальсируя, раскрывают зонтики, пытаются вовлечь в танец Электру. Она ускользает от них, и, когда они скрылись в глубине улицы, вновь появляются партизаны.

Электра у дверей театра. Она делает знак брату, и все четверо входят за кулисы.

На сцене продолжается представление.

Мать. Не клевещи на Гольфо!

Эгисф. Прекрати свои глупости, старуха!

Я встретил Гольфо на дороге,
Я приветствовал ее.
Она в гневе обрушилась на меня.
Я не смог поймать ее, и она убежала.

За кулисами Орест медленно вынимает револьвер. Эгисф на сцене кончает монолог, обращенный к Матери, старому актеру и старухе:

Забудьте Китсоса.
Я повторю вам вслед за своим дядюшкой,
что не позволю никогда,
чтобы Китсос женился на потаскушке
Тассоса.

Эгисф хочет покинуть сцену, но из-за кулисы ему преграждает путь Орест с револьвером в руках.

Старик и Мать застыли в страхе. Орест продолжает реплику из пьесы:

Ты угрожаешь, пастух, я теряю терпенье.

Эгисф растерян, но механически подает свою реплику:

Подожди, ты увидишь...

Мать бросается к Оресту, чтобы разнять их, но именно в этот момент раздается выстрел. Пуля попадает в грудь Матери, прикрывшей своим телом Эгисфа. Мать автоматически проходит два шага и со стоном падает.

Эгисф метнулся в другую сторону сцены, но Орест хладнокровно убивает его четырьмя выстрелами подряд. Гром аплодисментов в публике. Занавес падает. Овации усиливаются, но актеры не выходят на поклон.

По ту сторону занавеса над трупами Эгисфа и Матери стоит с револьвером в руках неподвижный Орест. Аплодисменты из зала нарастают. Никогда еще спектакль не имел такого успеха.

Орест медленно преклоняет колено перед трупом Матери. Сзади появляется Электра. Она стоит неподвижно.

Орест поднимается и уходит. Электра делает движение ему вслед. Но затем возвращается, смотрит на труп Эгисфа.

Орест

Меж складками плаща лицо я спрятал,
И меч тогда занес,
И в грудь ей погрузил клинок.

Электра

Тебе внушала быть смелей,
С тобою меч вздымала я...

(Еврипид. «Электра», стр. 276).

...Когда «скорая помощь» увезла тела Матери и Эгисфа, Электра так же спокойно, засунув руки в карман жакетки, проходит, но не в ту комнату, где она живет с сестрой, а в номер Матери. Она запирает дверь на ключ.

Подходит к туалетному столику, смотрит на три фотографии — Матери, Эгисфа и Ореста. Она оставляет только фото брата, а остальные без сожаления бросает на пол.

Электра заводит патефон. Пластинка играет ту самую сентиментальную песенку о маргаритках, которую напевала Мать перед свиданием со своим любовником Эгисфом.

На кровати лежит красный пеньюар Матери. Электра раздевается, остается в белой ночной рубашке, затем накидывает на себя пеньюар Матери. Она ложится на постель, закинув руки, слушает патефон.

К гостинице подъезжает машина. Из нее выскакивают трое полицейских в штатском. Их лица закрыты карнавальными масками, уродливыми и в то же время смешными, с большими картонными носами.

Войдя в холл гостиницы, они прислушиваются к мелодии песни, взбегают наверх. Стук. Музыка обрывается. Слышен крик Электры. Полицейские стаскивают ее вниз по лестнице. Она, пробуя вырваться, кричит:

— Нет! Нет!

Маскированные полицейские вталкивают Электру в машину.

Пустынный зал какой-то таверны. В ней еще сохранились следы карнавального праздника. С потолка свисают ленты серпантина. Полицейские бросают Электру на пол, усыпанный конфетти.

Вчетвером они держат ее, как распятую, прижав руки и ноги к полу.

В дверях появляется пятый полицейский. Очевидно, это шеф. Его лицо также скрыто карнавальной маской. Он насилует Электру, в то же время допрашивая:

— Где он сейчас? И те другие вместе с ним? Где они?

Отвратительная сцена допроса и насилия — одновременно. Электра только может выкрикнуть сдавленным голосом: «В горах!» Потом она уже шепчет, еле слышно: «В горах». Больше она не в силах ничего сказать. Издали по-прежнему слышна разухабистая мелодия: «Ром и кока-кола!»

...Мусорная свалка. Лицом в грязи лежит брошенная сюда Электра. Крики птиц за кадром. С трудом Электра поднимается. Она кутается в алый пеньюар, машинальным жестом поправляет спутанные волосы, вытирает лицо платком и приближается прямо к аппарату. Электра говорит нам, зрителям, так, как в свое время это делал Отец в вагоне:

— Когда немцы покинули страну осенью сорок четвертого года, англичане, под водительством генерала Скоби, вошли в Афины, где и было создано правительство Национального единства во главе с Папандреу.

Электра переводит дух, прячет платок в карман пеньюара. Скрещивает руки и продолжает говорить, теперь совершенно спокойно, также в зал:

— Были манифестации, энтузиазм... Все поверили в Освобождение. Верили также и в союзников. Но после разрыва с генералом Скоби, который потребовал роспуска Народной армии, вслед за отставкой левых министров и после того, как английский генерал освободил фашистов, сотрудничавших с немцами, все почувствовали, что их предали.

После паузы она продолжает:

— Нас призывали к уличным демонстрациям, мы не знали, что это провокация англичан. Они хотели столкновений. Люди вышли с флагами и песнями. Это было воскресенье 3 декабря. Улицы были полны народа. Люди вышли целыми семьями, с детьми. А они залегли на крышах отеля «Король Георг», дворца и домов, окружающих площадь. Затем со всех концов появились полицейские. Люди пытались бежать, но с крыш раздались выстрелы.

Я была в самом центре толпы. Возле меня упал на Могилу неизвестного солдата подстре-

ленный человек. Молодой парень нагнулся и обмакнул свой платок в кровь убитого. Он взмахнул платком, как знаменем, поднял его над головой и закричал: «Свобода! Долой оккупантов!» Его крик подхватила толпа. Передо мной мальчишка с трубой был ранен. Он упал, затем приподнялся и закричал: «Еще раз! Пусть еще раз прозвучит моя труба!» Но на сей раз упал мертвым.

Электра помолчала немного, затем продолжала:

— Мы сгруппировались и двинулись с площади, но на углу нас опять ждал полицейский отряд. Разоружили тех, у кого еще было оружие. Начали избивать. На все это спокойно смотрели англичане и американцы с балкона отеля «Король Георг». Нас гнали до площади Омония. Там в нас стреляли вторично. Десятки раненых унесли в госпитали на носилках, вытащенных из соседних домов. На следующий день 4 декабря состоялись похороны погибших. И опять нас атаковали полицейские и монархисты. Я помню только, как мы лежали на мостовой и видели дула винтовок, направленные на нас из гостиницы напротив. В этот день было убито более 28 человек и ранено 200. В тот же вечер Народная армия в ответ атаковала полицейские посты. Возникли баррикады. Началась битва за Афины. Она длилась тридцать три дня.

Электра замолкла, всматриваясь в зал, по-прежнему со скрещенными на груди руками, как бы изучая реакцию зрителей.

**Отступление четвертое: о масках**

Как известно, в античном театре актеры играли в масках. Перед каждым режиссером, обращающимся к сюжетам, связанным прямо или косвенно с греческой трагедией, возникает задача так или иначе решить проблему маски. Но маска как элемент крайней условности казалась несовместимой с реалистической природой современного театра, а тем более кинематографа. Однако это не так. Можно найти примеры удачного применения маски и в сегодняшнем театре и в фильме.

В опере-кантате «Эдип-царь» Стравинского на сцене варшавского Большого театра режиссер Конрад Свинарский и художник Ян Косинский разместили хор по вертикали, расположив его ярусами, и обрядили всех исполнителей в маски, достигнув необычайно сильного эффекта.

Мне также довелось видеть эксперимент режиссера Бресона в берлинском «Дойчес театре», где он поставил «Эдипа» Софокла — Гофмансталя целиком в масках. Они не копировали греческие образцы, а были остроумно сконструированы из тонких веревочных нитей, не мешавших артикуляции актеров. Через несколько минут зритель входил в «условия игры» и с напряжением следил за спектаклем. Но здесь Бресон был лишь учеником Брехта, который до него в своей постановке «Кавказского мелового круга» очень удачно использовал маски, стилизованные под образцы восточного театра.

Даже такого реалистического автора, как Гольдони, режиссер Стреллер оснастил масками. В спектакле «Слуга двух господ» в миланском «Пикколо-театре» он применил маски «комедиа дель арте».

Но не только пьесы, так или иначе связанные реминисценциями с античностью, но и современные политические агиттеатры возвращаются к народным истокам карнавальных празднеств. Прославленный бродячий американский театр «Брод энд Паппет» играет свои спектакли в огромных бутафорских головах-масках.

Этот же эффект карнавальных чудищ использовал уже в конце 20-х годов Жан Виго в своем первом фильме «По поводу Ниццы». Затем мы увидели, какой замечательный эффект произвел полк солдат в фильме А. Медведкина «Счастье». Солдаты шагали в масках с черными разинутыми ртами, и перед нами возникал образ царской армии, оболваненной муштрой.

В карнавальных масках орудовала банда Алекса из «Механического апельсина» Стэнли Кубрика. Затем на экране появились каменные маски из фильма Бурмана «Зардоз».

И навсегда остались в памяти гримы-маски из замечательного фильма Феллини «Клоуны».

Когда один из критиков упрекнул Ангелопулоса в том, что самыми слабыми моментами его картины является песня обнаженной Хрисофемиды перед торговцем и эпизод насилия Электры, он ответил, что мотивы секса и жестокости нужны были ему не сами по себе, а лишь как средства для обобщенного показа унижения человека и фашистского изуверства. Ему хотелось избежать общепринятых штампов в изображении допроса и пыток, маски на лицах полицейских — это применение брехтовского приема очуждения.

Эффекта трагического карнавала, а не стилизации под античный театр — вот чего хотел добиться режиссер.

Но вернемся опять в фильм.

Двор казармы. Посередине на мачте развевается монархистский флаг. Под ним три офицера — английский, американский и один, видимо, представитель партизан. Они слушают голос, раздающийся из громкоговорителя: «Делегация, уполномоченная греческим государством, и представители Центрального Комитета фронта Освобождения, собрались на заседание в Варкизе. Изучив сообща все средства для прекращения гражданской войны и воссоединения народа Греции, они подписали следующее соглашение».

Теперь чтение коммюнике продолжает женский голос: «После подписания протокола председатель конференции сделал следующее заявление: «Я должен выразить от имени государства и народа Греции мою сердечную благодарность высоким представителям Британской империи и командиру экспедиционного корпуса генералу Скоби, чье присутствие здесь свидетельствует о том искреннем интересе, который проявляет Великобритания к будущему нашей страны. Да здравствует Великобритания!»

Перед офицерами, стоящими на площади, на земле разостлано большое красное полотнище. Чуть поодаль выстроен взвод вооруженных солдат. Из громкоговорителя продолжает звучать опять мужской голос: «Параграф первый: правительство обеспечивает согласно Конституции и провозглашенным в ней демократическим принципам свободу для всех граждан, отменяя таким образом все предыдущие антилиберальные законы...

Параграф третий: объявляется амнистия всех политических заключенных с периода 30 декабря 1944 года до времени подписания настоящего соглашения. Амнистии не подлежат члены организации Народной армии, не сложившие своего оружия до 15 марта 1945 года.

Параграф шестой: согласно настоящему договору вооруженные силы Сопротивления и Народной армии объявляются демобилизованными. Сдача оружия должна произойти по правилам, установленным технической комиссией. Обе делегации пришли к соглашению о том, что при этой операции в качестве наблюдателей будут присутствовать представители союзных держав.

Подписано в Афинах 12 февраля 1945 года».

Во двор въезжают на лошадях конные партизаны. Первый всадник спешивается и в полной тишине бросает свое ружье и патронташ на красное полотнище. Один за другим так же поступают и остальные партизаны. В тишине слышен только звук от падения оружия и изредка ржание коня.

...Ночь. Освещенная витрина магазина. К ней на полном ходу подлетает английский военный «джип». Из машины с громким смехом выскакивает Хрисофемида в сопровождении двух английских солдат. Все они явно навеселе. Девушка шлет им воздушный поцелуй и исчезает в дверях магазина под вывеской на французском и греческом языках: «Кафе-кондитерская».

Вечер. Комната сестер. Сын Хрисофемиды углублен в книгу, готовит урок. Электра, прихлебывая из чашечки кофе, наблюдает, как наряжается перед зеркалом Хрисофемида. Их взгляды скрещиваются.

Хрисофемида отворачивается и быстро выходит, демонстративно хлопнув дверью. Мальчик подошел к Электре и читает вслух отрывок из патриотического учебника истории, где описан подвиг греческого солдата во время войны с турками. Задумчиво гладит по голове мальчика Электра.

На улице к дому подъезжает машина. Из нее выскакивают трое шпиков в штатском. Они врываются в комнату Электры. Она пытается их задержать:

— Кто вы? Что вы хотите?

Шпики молча отталкивают ее и быстро начинают производить обыск. Один из них останавливается возле фотографии Ореста. Он берет ее, подносит к лампе, висящей над столом, затем выкладывает на скатерть рядом с фотографией Ореста еще два фото. Он внимательно разглядывает все три, очевидно, сравнивая друг с другом.

С озабоченным видом вынимает пакетик с леденцами, сосет конфетку. Предлагает маль-

чику. Тот не берет. Закончив обыск, все трое исчезают.

Электра и мальчик подходят к столу. На нем рядом с фотографией Ореста другая, где он же снят в фас и в профиль, но уже бородатый и в партизанской куртке.

...Ночная улица. Перед кафе группа людей прислушивается к голосу по радио: «Народ Греции! Под покровительством английских империалистов 31 марта состоятся фальшивые выборы. На них толкают народ в атмосфере террора для того, чтобы легализовать монархофашистский заговор и возвращение короля — защитника интересов англичан и иностранного капитализма...»

Электра входит в ярко освещенное кафе. На улице люди оживленно обсуждают призывы, по-прежнему раздающиеся из громкоговорителя:

«Соглашение, подписанное в Варкизе, оказалось обманом. Народ Греции! Мы призываем вас не участвовать в этих позорных выборах! Да здравствует Народная армия!»

На улице появляется отряд полиции. Он разгоняет слушающих. Короткая схватка. Несколько избитых тут же уволакивают.

Часть полицейских в штатском входит в кафе. Внутри полно народу. Посетители, в подавляющем большинстве молодежь, танцуют. Зал украшен разноцветными лампочками. Над эстрадой сверкают буквы: «Счастливого Нового, 1946 года». Электра пробирается между танцующими парами и подходит к хозяину кафе. Она спрашивает его о чем-то. Он кивает, показывая на эстраду.

Там среди музыкантов играет на своем инструменте уже знакомый нам старый аккордеонист. Заметив Электру, он, продолжая играть, улыбается ей и подает знак, чтобы она подождала. Электра с нежностью смотрит на него.

О старый друг! Росою слез, скажи,
Какая скорбь лицо твое покрыла?
Скорбишь ли ты, что после долгих дней
Меня узрел и в рубище и в муках?
О брате ли изгнаннике скорбишь?
Иль об отце, которого баюкал
Ты для себя и для друзей напрасно?

(Еврипид. «Электра», стр. 244).

Оркестр меняет мелодию вальса на быстрый танец буги-вуги. Молодежь весело пляшет. На них угрюмо смотрят усевшиеся за столиком в углу полицейские в штатском. Они даже не сняли свои нахлобученные на уши шляпы. Наконец один из шпиков встает, приближается к молодой паре, резко отталкивает кавалера и начинает танцевать с девушкой. Шпик танцует агрессивно, демонстративно подводя девушку к группе молодежи, сгрудившейся возле эстрады.

В дверях кафе появляется еще несколько пар. За ними полицейский — также в штатском. Он пробирается к шефу и шепчет что-то ему на ухо. Вся группа шпиков встает и угрожающе направляется к прекратившей танцевать молодежи. Оркестр стихает.

Образуются две группы. У полицейских руки в карманах. Видно, что они только ждут момента, чтобы пустить спрятанные револьверы в ход. Шеф шпиков запевает без музыки:

Пушки англичан и новый приказ
Заставят бежать партизан, как зайцев!

Хор полицейских, скандируя, подхватывает:

И красный зверь удерет в горы,
Да здравствует король!

Из группы молодежи также выделяется запевала:

Не испугают нас ни пушки Англии,
Ни новый приказ Скоби.

Хор молодежи подхватывает:

Кровавыми буквами написано на площади
Синтагма:
Свобода! Долой оккупацию!

В ответ орет полицейский:

Король — наша свобода!

И не успели подхватить этот лозунг подпевалы, как вновь вступает молодой революционер:

А мы не хотим короля
Единственный закон для нас — воля
народа!

Фашисты начинают хлопать в ладоши, перекрикивая:

Вперед, ребята, рука об руку с англичанами
и с монархистами.
В поход на Москву!

Обстановку разряжает выскочившая на эстраду певица. Под аккомпанемент вступившего оркестра она поет веселую песенку, высмеивающую генерала Скоби. В такт этой песенке опять начинают танцевать молодые пары. Тогда шеф полиции выхватывает из кармана револьвер и стреляет в воздух. Оркестр и танцоры замерли.

В ответ на угрожающие жесты надвигающихся полицейских молодые люди медленно расстегивают свои пиджаки, показывая, что они безоружны. Одна за другой пары покидают зал.

Полицейские остаются одни посредине танцевальной площадки. Они выглядят глупо в своих шляпах и с руками, засунутыми в карманы, где сжимают рукоятки пистолетов.

Шеф банды вскакивает на эстраду и дает сигнал оркестру. Вступает мелодия танго. Шеф запевает:

О, король! Вернись в свое старое гнездо,
Народ зовет тебя, вернись... вернись...
А когда ты вернешься, ты не застанешь
уже здесь
Коммунистов...
Тебя будем ждать только мы, охранители
нации,
Вернись... вернись...

Шеф спрыгивает с эстрады. Проделывает несколько па в одиночестве, затем подхватывает одного из полицейских. Под мотив танго они танцуют друг с другом, нелепо топчутся на месте. Это странное и противное зрелище самодовольных мужчин, танцующих друг с другом под сентиментальную мелодию.

На них с презрением смотрит Электра, единственная женщина, оставшаяся в зале, затем она выходит в дверь за оркестром. Вслед за ней незаметно покидает эстраду и старый аккордеонист.

Они встречаются в полутемной комнате. Электра рада встрече со старым другом, но в то же время озабоченно сообщает ему:

— Орест не вернулся. Его отряд остался в горах. Война не окончена.

**Отступление пятое:**
**о танго и «пустом пространстве»**

Право, не берусь объяснить, почему режиссеры и драматурги, когда им хочется высмеять, унизить, уличить в пошлости своих персонажей, обращаются именно к этому танцу.

*«Актеры».*
*У входа в театр*



Балетмейстер Морис Бежар, когда сочинял свой балет «Наш Фауст», тему ученого положил на музыку Баха, а Мефистофеля — на аргентинское танго.

Славомир Мрожек прямо так и назвал свою пьесу «Танго». Именно этот танец в финале выплясывает над трупом молодого современного Гамлета всех сокрушивший, торжествующий Хам в обнимку со стариком полковником.

Как манекены, проделывают такие же па танцоры в фильме Бертолуччи «Последнее танго в Париже». В фильме Франческо Рози «Сиятельные трупы» исчезнувший убийца охарактеризован через коллекцию пластинок, играющих только танго.

Да и мы в нашем с Анатолием Карановичем фильме «Маяковский смеется» инстинктивно сменили первый после свадьбы танец Присыпкина, которому обучает его Олег Баян, тот, что «на всю жизнь память должен оставить»,— с фокстрота на танго.

Вот и у Ангелопулоса фашистские молодчики шаркают в ритме танго, но здесь этот прием несет еще и добавочный социальный смысл. То, что у него они танцуют друг с другом — не столько пародия на гомосексуализм, сколько знак вынужденного одиночества и презрения, так как ни одна греческая девушка не пожелала танцевать с коллаборационистами.

Этот эпизод кинематографически интересен еще и тем, с какой последовательностью проводит режиссер принцип «цельного куска». Вся сцена бала снята, по существу, одним-единственным планом, вернее сказать — монтажным куском, так как планы меняются внутри в зависимости от движения камеры.

Весь кусок длится девять минут. И он в картине не одинок. Каждый из трех монологов продолжается от семи до десяти минут, а центральный эпизод столкновения демонстрантов с полицией длится без монтажных склеек семь минут.

Надо также отметить у Ангелопулоса прием, который можно условно назвать «пустым пространством». Режиссер рассказывает, что однажды при просмотре фильма Бергмана «Персона» он был поражен планом, когда две женщины, снятые на натуре, входят в дом, но камера не следует за ними, а по-прежнему остается неподвижной, и аппарат не прерывает съемку. Некоторое время на экране никого нет, слышны только обрывки диалога и шум за кадром. Затем одна из женщин входит в кадр, и действие продолжается.

Таким образом, в то время, как кадр остается пустым, воображение зрителя может работать интенсивнее и самостоятельно дополнить действие, что гораздо интереснее, чем если бы мы привычно заставили камеру беспрерывно следовать за персонажем, — в этом случае на долю воображения ничего уже не остается. Мы знаем термин «голос за кадром», но как назвать прием действия за кадром, я не знаю. Мне показалось, что условно здесь может быть применено заглавие книги режиссера Питера Брука «Пустое пространство».

Вообще же обращение с пространством у Ангелопулоса чрезвычайно разнообразно. Например, он может оставить кадр неподвижным, но перемещать в нем персонажей, как признаки времени (например, сначала проход отряда фашистов, а потом без перебивки проход отряда оккупантов). Так, подчеркнув ход времени, он выявляет сходство и неизменность цели вражеских сил.

Мы уже знаем подобный прием. Наиболее известный пример из фильма Шёберга «Фрекен Юлия» (по пьесе Стриндберга), где в одном и том же неподвижном кадре и в неизменной обстановке встречаются одни и те же герои, но в разном возрасте: таким образом пространство остается статичным, а время разворачивается динамично.

Известен и прямо противоположный пример из комедии «Шерлок Холмс-младший». Там Бестер Китон шагает в своем воображении из зрительного зала на экран и попадает в ситуацию, где время течет в «нормальном» измерении, а пространство мчится с быстротой, свойственной кинематографическому монтажу.

Но последуем примеру режиссера в обращении со временем и вернемся в фильм.

●

Это произойдет именно тогда, когда марширующие по улице фашисты, которых вы видели только что на балу, проходят мимо афиши, прославляющей генерала Скоби. Тем самым мы опять перебрасываемся в уже знакомую нам эпоху выборов 1952 года. И снова из громкоговорителя слышится голос депутата: «Таким образом, вам предстоит выбрать между двумя лагерями — с одной стороны, подозрительные типы, находящиеся на службе у Москвы, а с другой — движение, руководимое героическим солдатом маршалом Папагосом».

По улице удаляются Электра, молодой человек (это уже выросший сын Хрисофемиды), старый аккордеонист, пожилая актриса и Пилад.

Вслед им за кадром несется хриплый крик депутата: «Те коммунисты, которые остались живы или избежали арестов, скрылись в раз-

личных странах за железным занавесом. Мир был восстановлен, и маршал Папагос вернулся на родину, чтобы исполнить свой долг. Так сделаем же воскресенье 26 ноября 1952 года праздником победы национальных сил, победы маршала!»

Электра останавливается, прислушивается, и перед ее мысленным взором возникает воспоминание...

...Дождливая улица. Большой английский тягач буксирует платформу. На ней приплясывают под гитарную музыку национальные гвардейцы. Они показывают толпе как трофеи две отрубленные головы партизан.

Электра поворачивается в другую сторону и видит трагическую процессию — солдаты ведут отряд пленных патриотов. Электра пробует приблизиться и разглядеть пленных, из колонны к ней поворачивается Орест. У него, как и у всех арестованных, руки закинуты за голову. Грустной улыбкой обмениваются брат и сестра.

Пленники с конвойными исчезают за кадром, а теперь Электра видит, как к пристани причаливает баркас, из которого выходит несколько, видимо, уже освобожденных пленников. Среди них другой ее брат — Пилад. Он в штатском костюме, и на руках его нет кандалов. Он подходит к Электре.

Молча идут они вдоль набережной. Электра испытующе смотрит на брата:

— Значит, ты все-таки подписал?

Пилад ничего не отвечает. Он только склонил голову. Электра отвернулась, и так, не глядя друг на друга, они продолжают путь.

Квадрат окна. В нем появляется Пилад и говорит прямо в зрительный зал, так, как это делали до него Отец и Электра:

— Меня взяли в конце 1947 года. Нас отправили сначала в старый публичный дом, переделанный в тюрьму, затем перевели на остров Макронисос. Там, кроме партизан, были дезертиры, воры и «свидетели Иеговы». Нас обыскали и отняли все: часы, авторучки. Для некоторых пытки начались немедленно. Допросы прекращались только тогда, когда ты соглашался подписать декларацию против коммунистов. Меня отправили в подвал и начали пытать. Они сказали: «Ты отсюда не выйдешь. Лучше подписать сейчас же». Я ответил: «Никогда. Вы можете разрезать меня на куски». Они передали меня в руки тюремной полиции.

Пилад замолк. Он нервно мнет сигарету в руках, как бы чувствуя взгляд Электры, находящейся за его плечом. Он продолжает:

— Они начали меня избивать. Они били меня сильно. Очень сильно. Сержант бил прямо в живот. Затем они меня перебрасывали друг другу, как мяч. Два раза я терял сознание. Наконец, они меня выбросили на снег. Это было в феврале.

Они заставили нас таскать огромные камни с моря на гору, а затем сбрасывать их обратно. И так каждый день, с шести утра до восьми вечера. Ночью нас оставляли там же, каждого на расстоянии 10 метров друг от друга, чтобы мы не могли общаться между собой. Среди нас был больной туберкулезом. Он не выдержал, начал харкать кровью. Мои ноги распухли настолько, что на них не влезали ботинки. Я не мог больше ходить, но жандарм с хлыстом в руке крикнул: «Ну-ка, беги быстрей!»

Пилад медленно поворачивается к Электре. Теперь мы видим ее лицо и спину Пилада. Слышен его голос:

— Потом они опять пытали меня две недели подряд. От каждого удара я стонал. Другие теряли дыхание. Один за другим они сдавались.

Пилад закурил вторую сигарету и отвернулся от Электры. Он опять смотрит на аппарат:

— Нас осталось пять или шесть, те, кто отказался подписать. Тогда однажды ночью они вытолкнули нас, бросили на мокрую землю и окружили. Я прошептал моему соседу Василию: «Этой ночью нас прикончат».

Пилад нервно затягивается сигаретой. После паузы:

— Больше я выдержать не мог. «Я подпишу»,— сказал я им. Обрадованный сержант втолкнул меня в бюро, сказал: «Хочешь выпить чего-нибудь?» — «Я ничего не хочу». Потом они перевели меня в палатку. В два часа они принесли туда Василия. Он был избит до смерти. Он не подписал.

### Отступление шестое: еще о некоторых важных особенностях стилистики Ангелопулоса

Поскольку следующий эпизод впервые в фильме будет освещен солнцем, самое время упомянуть о том, с какой завидной последовательностью проводит режиссер свои постановочные замыслы

Весь фильм снят в черно-серо-белой гамме, в ненастные, бессолнечные дни. Если принять во внимание климат Греции, изобилующий отличной погодой, то можно понять, сколько терпения требовалось, чтобы выждать дождливые или просто сумрачные дни. Привычные представления о Греции связываются с контрастами белоснежного мрамора на фоне неба и моря густой голубизны. Ангелопулос хотел разрушить это штампованное представление о «вечно сияющей» Элладе, потому что такой туристический ее облик никак не выражал трагедию современной Греции и бедствия народа.

«Открыточная» античность никак его не устраивала, поэтому мы не видим на экране ни колонн, ни дворцов, ни статуй. Режиссер исколесил по всей стране свыше 50 тысяч километров для того, чтобы разыскать провинциальные дома из серого камня архитектуры конца XIX и начала XX века или еще более старинные постройки с зарешеченными окнами, следы влияния мусульманской архитектуры.

Серые стены, обветшалое дерево перекрытий, закрытые ставни, мокрый булыжник, бесцветное мрачное море, выжженная трава, рассеянный свет без теней, нависшие тучи — вот колорит и атмосфера фильма, последовательно выдержанные из кадра в кадр.

Только красный цвет, как ударный аккорд, резко выделяющийся на фоне этой приглушенной тональности, звучит с особой силой. Ангелопулос хорошо усвоил уроки Эйзенштейна: ведь это у советского мастера впервые в черно-белом кино прозвучал алый цвет на флаге мятежного броненосца.

Греческий режиссер многозначно использует эту краску. Сначала она появляется, как знак греха и похоти, в виде красного пеньюара Матери. Затем Электра накидывает этот же пеньюар после смерти Матери, как бы принимая на свои плечи искупление ее грехов, а затем этот же пеньюар становится у нее знаком гнева и мести.

Красный занавес прикрывает актеров в эпизоде спектакля на песке, и он же читается как лужа крови, когда падает на него подстреленный английский солдат.

Партизаны бросают оружие на лоскут красной материи. Здесь это одновременно и знак поражения и надежда на будущую победу. И через весь фильм проходит алое знамя с серпом и молотом — символ борьбы народа.

Вообще умение довести свой замысел до конца — обязательное свойство настоящего художника. Ведь слишком много странствует по экранам мира фильмов, лишенных какой-либо режиссерской мысли и только более или менее грамотно пересказывающих сюжет сценария. Не меньше и картин, в которых постановочный замысел остается в эмбриональном состоянии. Между тем эстетические взгляды художника нуждаются в последовательном проведении их до законченного предела.

Что стоил бы «Голый остров» Кането Синдо, если бы режиссер соблазнился ввести туда хотя бы одну фразу диалога? Единственный крик матери только еще больше подчеркивает принципиальный и последовательный замысел японского мастера. Также последователен и Ингмар Бергман в своем «Молчании», где немногочисленные реплики звучат на «заумном», несуществующем языке.

Немалая доля своеобразного мужества нужна была и Жаку Деми, чтобы свои кинооперы «Шербурские зонтики» и «Девушки из Рошфора» не свести к обычным музыкальным фильмам с рифмованными куплетами и вставными песенками.

Можно спорить о степени удачи фильма Роберта Монтгомери «Дама в озере», но применение в нем «субъективной камеры», то есть действия, показанного только с точки зрения героя (сам он мелькает в начале фильма, отражаясь на мгновение в зеркале, так сказать, «для знакомства» с ним зрителя), несомненно заслуживает уважения.

Интереснейший эксперимент Джона Форда в фильме «Мария Шотландская» с изменением света внутри кадра в соответствии со смыслом и динамикой действия прошел незамеченным (как мне кажется, вследствие неудачи картины в целом), но я убежден в его будущем развитии.

Говоря о последовательном проведении замысла, стоит упомянуть (не взирая на его сюжетную незначительность) и о нашумевшем фильме Хичкока «Веревка», который он умудрился снять движущейся камерой целиком всего с восемью разрезками, лишь при переходах с ролика на ролик. Думаю, что и Антониони отнюдь не случайно отказался в своем «Приключении» объяснить судьбу и исчезновение в середине фильма одной из героинь. Полемический отход от традиционной фабулы необходим был ему для утверждения новой системы киномышления.

Позволю себе сослаться и на личный творческий опыт: последовательное применение в фильме «Ленин в Польше» принципа внутреннего монолога, как мне кажется, увело нас от бытовой разработки темы и позволило расши-

рить возможности донесения с экрана ленинской мысли.

Все эти и некоторые другие примеры свидетельствуют как о необходимости отчетливого режиссерского замысла, так и о необходимости доведения его до конца в процессе реализации фильма. К позициям, наглядно выявленным Ангелопулосом, нужно еще добавить реализованное столь же точно общее стилистическое единство его работы.

Оно особенно ощутимо, если сопоставить режиссерский почерк греческого художника с теми двумя полярными стилистическими направлениями, которые обнаруживает современный кинематограф.

На одном находится ультраизощренное владение современными изобразительными и техническими средствами, используемыми в целях создания сложного монтажного и пластического зрелища, — такова экранизация Лукой Ронкони его нашумевшего спектакля «Неистовый Ариосто», фильмы Кармело Бенэ «Саломея» и «Еще раз Гамлет», а также серия телевизионных фильмов Жана-Кристофа Аверти (в том числе, помимо джазовых опусов, экранизации «Алисы в стране чудес», «Короля Убю» по пьесе Жарри и «Сна в летнюю ночь»). У всех трех художников виртуозность и изысканность средств выражения, усиленных использованием новейшей электронной техники (в случае Аверти), доходят до предела.

На другом полюсе иная крайность — демонстративное пренебрежение к обязательным нормам киноповествования. Так, Жан-Мари Штрауб, этот наиболее видный представитель «антикино», считает, что «чем хуже, тем лучше». В его экранизации «Отона» классические вирши читают, как читают прозу второстепенные актеры, к тому же сознательно плохо владеющие французским языком; вместо декораций эпохи — фон любительских съемок современного парка; полное отсутствие композиции кадра, монтажа, ритма действия. Такими же качествами отличаются и все его другие опусы, в том числе и «Дело о господине Юлии Цезаре» по Брехту. И все это нарочито, не от неумения — всем этим, видите ли, декларируется борьба с «буржуазной» эстетикой кино.

Ангелопулоса не прельстили оба эти модные направления, он выбрал и утвердил свой стиль — мужественный и ясный, и в то же время использующий все возможности поэтики современного кино. Его сила в народности, выраженной не только в тематической направленности, но и во всех компонентах эстетики — это отчетливо видно на примере изобразительной трактовки материала.

Греция страна не живописи, а скульптуры и архитектуры — отсюда у Ангелопулоса своеобразная объемная лепка фигур на пейзажных и архитектурных фонах, отсюда же и монохромная гамма, свойственная скупой раскраске античных ваз и фризов, отсюда же и фронтальность мизансцен в эпизодах театрального спектакля.

Труппа бродячих актеров так же далеко не случайно выбрана Ангелопулосом в качестве протагонистов, как совсем не случайно в его фильме использование некоторых трагедийных коллизий Еврипида и народной пастушьей драмы.

Для характеристики театральных пристрастий Ангелопулоса, пожалуй, лучше всего привести строки из уже упомянутой книги Питера Брука: «Во все времена положение спасал народный театр. Формы его менялись от века к веку, но их неизменно объединяла грубость. Соль, пот, шум, запах; театр не в театре, театр в повозках, вагонах, на помостах; публика, которая стоит, пьет, сидит за столиками, включается в действие, подает реплики. Театр на задворках, в мансардах, сараях; подмостки, сделанные на один вечер, рваная простыня, протянутая через весь зал, потрепанная ширма, за которой наспех переодеваются,—все это объединено родовым понятием Театр... Арсенал Грубого театра бесконечно широк: реплики в зал, плакат, местная тематика, локальные шутки, песни, использование случайностей, танцы, темп, шум, игра на контрастах, приделанные носы, накладные животы»[5].

Как мы видим, у Ангелопулоса присутствует все, о чем упоминает Брук, начиная от обращения в зал и до приделанных носов.— традиции народного театра в умелых и талантливых руках оказались способны обогатить современное киноискусство.

●

Но однако вернемся — в последний раз — на экран.

Итак, в кадре солнечный пейзаж, синее море, желтый песок пляжа. На первом плане под деревом стол, накрытый для свадебного пира. За ним одиноко и молчаливо сидит юноша — сын Хрисофемиды.

Появляются две пары веселых американских солдат с девушками. Лихо подъезжает «джип», из него офицер, сидевший за рулем, помогает выйти Хрисофемиде в белом подвенечном наряде.

---

[5] П. Брук. Пустое пространство. М., «Прогресс», 1976, стр. 119.

Девушки поздравляют, целуют ее, солдаты жмут руку офицеру — все оживленно направляются к столу.

От аппарата входят в кадр, спиной к нам, Электра, Пилад, старуха актриса и аккордеонист.

С пением свадебного марша все рассаживаются за столом: американцы — с одной стороны, греки, молча, с другой.

— Моя сестра,— представляет Хрисофемида офицеру Электру.

— А это мой сын,— говорит она, указывая на юношу. Офицер явно неприятно удивлен, но все же приветливо протягивает руку:

— Хэлло, бой!

Но юноша демонстративно пересаживается в самый дальний угол стола.

Чтобы разрядить обстановку, один из солдат включает патефон, из него раздаются звуки «Слоу» Нат Кинг Кола. Все танцуют, кроме Электры, актеров и сына. Хрисофемида нежно прижимается к офицеру. Аплодисменты в честь новобрачных.

Когда пары вернулись к столу, встает старая актриса и объявляет:

— Песня в честь новобрачной.

Она запевает народную мелодию, а затем, когда слова песни кончаются, под эти же звуки Хрисофемида начинает танцевать и приглашает мужа. Офицер чувствует себя непривычно в народной пляске, но за кадром мелодия начинает звучать в джазовом переложении, тогда под нее танцуют и американские солдаты.

Затем, когда все приготовились к пиршеству, офицер встает и объявляет:

— Тост!

Юноша — сын Хрисофемиды — резко вскакивает, опрокидывая стул. Затем одним сильным рывком стаскивает скатерть со стола. Летят на песок тарелки, бутылки, стаканы...

Волоча за собой скатерть, юноша выходит на пляж и брезгливо выбрасывает ее в море.

...И снова день без солнца.

Электра входит в тюрьму. Коридоры, решетки, стража, гулкие звуки шагов по каменному полу.

Кабинет директора тюрьмы. Грязные, побеленные стены, на них лубочные портреты короля Павла и королевы Фредерики.

Электра стоит перед столом директора. Он вытаскивает папку, роется в бумагах, поднял глаза, говорит:

— Вы его сестра?

Электра молча кивает головой. Директор, не глядя на нее, бубнит:

— У нас не было времени вас известить... Как вы должны были знать, его судил военный трибунал. Приговор приведен в исполнение... Очень сожалею.

Опять тюремные коридоры, лязг железных дверей. Электру ведут, передавая от одного стражника к другому. Она пошатнулась, схватилась за решетку, двинулась дальше.

И вот она в комнате, где на столе распластано тело Ореста. Кровь запеклась на его рубашке, возле сердца.

Электра долго смотрит на мертвого брата и затем говорит очень тихо знакомую фразу из своей роли пастушки Гольфо:

— Привет тебе, Тассос.

...Песчаная дорога по берегу моря. По ней двигается траурный кортеж, за тарахтящим автомобилем очень старой марки шесть человек — Электра, рядом с ней седой руководитель партизан, которого мы видели в начале фильма, за ними Пилад, аккордеонист, старая актриса и юноша, сын Хрисофемиды.

Тяжелые, дождевые тучи нависли над пустырем. Одинокий кипарис. Два могильщика, опершись на лопаты, смотрят на стоящих у засыпанной могилы.

Вдруг Электра нарушает молчание и начинает тихо аплодировать, к ней присоединяются остальные.

Аплодисменты звучат все громче и громче, как прощальный салют актеру и революционеру.

О р е с т

...В несчастье человеку
Увидеть друга верного милей,
Чем моряку в волнах лазурь увидеть.

Э л е к т р а

Мне радостно служить тебе, Орест,
И тело братское твое покоить...

(Еврипид. «Электра», стр. 244).

...Дождь. Перекресток. Редкие прохожие под зонтами. Популярную в 1952 году песенку играет аккордеонист. Он стоит у входа, где выставлена афиша о спектакле «Гольфо». На стенах обрывки предвыборных афиш с портретами маршала Папагоса.

Взволнованная Электра с зонтиком в руке встречает подъехавшего на велосипеде сына Хрисофемиды:

— Я искала тебя. Почему ты не одеваешься? Ты боишься?

— Нет! — ответил юноша, и оба быстро вошли в здание.

Пилад смотрит, как Электра гримирует юношу. Он в костюме пастуха Тассоса с посохом в руке. Электра подрисовывает ему усы и несколько морщин, чтобы немного состарить.

— Орест,— говорит она ему нежно, берет за руку и ведет за кулисы.

Занавес еще закрыт, за ним слышен гул зрительного зала. Пилад берет деревянный молоток и трижды стучит об пол.

Шум в зале стихает. Юноша становится в позу пастуха на фоне знакомого, но уже потертого задника с буколическими барашками и облаками, похожими на белых барашков.

Аккордеонист, сидящий у кулисы, вступает с мелодией, открывающей спектакль о драматической судьбе пастушки Гольфо и ее жениха Тассоса.

...Вокзал в Эгионе, который мы видели в самом начале фильма. Перед нами вся труппа целиком во главе с Отцом. Рядом с ним Мать в потертом меховом пальто, Электра, Хрисофемида с мальчиком, Эгисф, Пилад, Орест, двое старых актеров и аккордеонист. Они ставят на землю свой нехитрый багаж, оглядываются по сторонам. Как и все мы, смертные, они не знают, что ждет впереди каждого из них и всех их вместе.

*«Актеры».*
*«Осень 1939 года.*
*Мы приехали в Эгион.*
*Мы очень устали.*
*Мы не спали двое суток»*



Голос аккордеониста за кадром:

— Осень 1939 года. Мы приехали в Эгион. Мы очень устали. Мы не спали двое суток.

**Отступление седьмое, и последнее**

Так кончается фильм и начинается его длинная и счастливая судьба.

Нам остается оценить не только его бесспорные идейные и художественные достоинства, но и мужество режиссера — ведь весь фильм, за исключением одного эпизода, был задуман и снят во время жестокой диктатуры «черных полковников». Ангелопулос рассказывает, какие трудности пришлось ему испытать сначала с продюсером, затем с цензурой и властями, скрывая сценарий и прикрываясь желанием снять всего лишь современную версию античной трагедии.

А когда фильм был готов, то «за симпатии к коммунизму» он подвергался нападкам со всех сторон, и не только в Греции, где, кстати, падение фашистского режима не слишком облегчило судьбу прогрессивных художников. Но и за пределами страны политические взгляды режиссера не пришлись по вкусу некоторым критикам. Так, сотрудник французского журнала «Позитив» Мишель Симан в интервью с Ангелопулосом засыпал его провокационными вопросами.

Критик спрашивал: «Вы показали, как англичане стали врагами, но почему вы не упомянули, что вам не помогали русские?»

Режиссер ответил: «Все, о чем я рассказал, исторически точно, на сто процентов».

Симан настаивал: «Почему вы не говорите о некоммунистических силах Сопротивления?»

Ангелопулос ответил: «Некоммунистическое движение Сопротивления было совершенно ничтожным. В 1944 году, когда англичане высадились в Греции, существовала ЭЛАС, Коммунистическая народная армия, она насчитывала в своих рядах до ста тысяч вооруженных бойцов.

Это была огромная сила, которая могла занять всю страну, но не сделала этого из соображений лояльности.

У нее не было намерений оккупировать Афины и силой захватить власть, на восстание ее толкнула политика англичан. Это они спровоцировали гражданскую войну, чтобы силой оружия подавить стремление народа к свободе».

Критик: «Еще один вопрос мне кажется плохо освещенным — это Ялтинские соглашения о разделе сфер влияния... А у вас в сцене со знаменами можно подумать о чем-то вроде согласия...»

Режиссер: «Но ведь это правда, потому что советское знамя было в ту эпоху знаменем освобождения. Партизаны не стреляли в англичан, они верили в союзников. Ялтинские соглашения стали известны в Греции значительно позднее, то есть я хочу сказать, что народ узнал о них позже, а я в фильме говорю о событиях с точки зрения народа»[6].

Да, по счастью, греческий мастер снял фильм, где зрелость политическая сочеталась с художественной, именно с позиций народа.

Первые две его картины — «Восстановление» (наподобие японского «Расёмона» — три варианта уголовного происшествия) и «День 36-го года» (тоже полицейская история, но в духе Кафки) — были лишь обещанием. «Актеры» стали полноценным свершением.

Подлинными наследниками Еврипида и всей демократической культуры Эллады заявили себя Ангелопулос и его сотоварищи — оператор Арванитис, композитор Килаидонис и вся труппа актеров, возглавленная замечательной исполнительницей роли Электры — Евой Котаманиду.

Я взял на себя непосильную задачу рассказать об их вдохновенном труде, заранее понимая всю тщетность попытки, так как никакое, даже самое подробное описание кинокартины не может передать и тысячной доли ее силы и очарования. Но мне все же хотелось пока хоть так воздать должное таланту художников, чье творчество открыло новую славную страницу в истории западноевропейского политического фильма.

---

[6] "Positif", N 174, 1975.

*Джейн Фонда*

# «Я за фильмы, которые делают людей сильнее»

*Джейн Фонда дебютировала в кино в 1960 году в фильме «Невероятная история». И сразу начала много сниматься. Война во Вьетнаме заставила Джейн Фонду, как и многих других американцев, многое пересмотреть, с трезвых критических позиций взглянуть на внешнюю политику США. Активизация общественной жизни — и во Франции, где актриса стала свидетельницей майских событий 1968 года, и на родине, в Штатах, — побудила ее вернуться в США, где она решительно и страстно включилась в борьбу против войны во Вьетнаме. Джейн Фонда создала собственную труппу, с которой выступала в солдатских кафе, участвовала в многочисленных демонстрациях и митингах. Ее роли в кино тех лет свидетельствовали о все возрастающем интересе актрисы к серьезным социальным проблемам. Она снималась в таких фильмах, как «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», «Клют» (за который она получила «Оскара»), «Погоня». Фонда и ее муж Том Хайден были организаторами кампании за мир в Индокитае, которая ставила перед собой задачу бороться за выполнение всех пунктов Женевского соглашения по Вьетнаму и за установление дружественных отношений между США и Вьетнамом. Вместе с Векслером и двумя вьетнамскими ассистентами Фонда сняла в 1974 году документальный фильм под названием «Знакомство с врагом», рассказывающий о Вьетнаме и разоблачающий империалистическую, разбойничью политику правящих кругов Соединенных Штатов. В мировой прессе, как и в советской печати, не раз появлялись гневные публицистические выступления актрисы, в которых она откровенно и смело высказывала свои политические убеждения, говорила о нерасторжимой связи своей общественной, гражданской позиции и своих творческих устремлений. Сегодня мы публикуем с некоторыми сокращениями интервью, которое Джейн Фонда дала членам редколлегии журнала «Синеаст» Дону Георгакусу и Ленни Рубинштейну в связи с премьерой в Нью-Йорке фильма «Знакомство с врагом»[1].*

В о п р о с. Какие проблемы встали перед вами, актрисой, после того, как вы включились в политическую борьбу?

О т в е т. Прежде всего мне надо было разрешить некоторые одолевавшие меня сомнения: продолжать сниматься или нет, а если продолжать, то — как? Сначала я решила оставить профессиональное кино и раствориться в массе «организаторов» — тех, кто ездит по стране, устраивая представления и политические выступления в солдатских кафе. Отговорили меня от этого Джон Уотсон и Кен Кокрел[2]. Это было в 1970 или 1971 году. Они сказали мне: «Мы слишком много видели врачей, юристов и других интеллигентов, которые бросили свое дело и погубили свое дарование. Нам нужны и врачи и юристы, нам нужны люди, которые

---

[1] «Cineaste», v. V, 1975, N 4.

[2] В то время Уотсон и Кокрел были членами Исполнительного Комитета Лиги революционных черных рабочих.

могут воздействовать на массы. Вы должны оставаться на своем месте». Это было очень серьезное заявление, и оно заставило меня о многом подумать.

Вопрос. Какие роли вы решили впредь выбирать?

Ответ. Видите ли, я всегда относилась к тем актрисам, которые ждут, когда к ним придут со сценарием и идеями. И вот я оказалась почти без работы, потому что мне не нравились роли, которые мне предлагали. Мне кажется, что проблема Голливуда в том, что режиссеры и в особенности сценаристы не умеют смотреть на вещи исторически, не видят их социальной подоплеки. Все их внимание сосредоточено на психологии и переживаниях одной личности, на событиях одной жизни, социальный же фон полностью отсутствует. У них нет диалектического подхода к явлениям, а это значит, что они лгут людям, заводят их в тупик.

Понемногу я начала понимать, что если я хочу продолжать сниматься, хочу, чтобы снимались фильмы, которые мне кажутся важными и которые дадут мне возможность общаться непосредственно с массами, мне надо самой стать продюсером. Вместе с группой друзей, разделяющих мои взгляды на то, каким должен быть фильм, я и создала самостоятельную кинокомпанию.

Вопрос. Большинство людей, занимающихся кинематографом, считает, что фильм создает режиссер. Вы с этим согласны?

Ответ. Да, согласна.

Вопрос. В чем же тогда состоит роль продюсеров, сценаристов, актеров и операторов?

Ответ. Фильм Дэвида Селзника[3] — это фильм Дэвида Селзника. В то же время я думаю, что фильм Майка Николса[4] будет фильмом Майка Николса, а фильм Барбары Стрейзанд[5] — фильмом Барбары Стрейзанд. Хотя бывают и исключения. Возможно, в каждом отдельном случае не так уж просто определить, кто сделал фильм, но режиссер может сделать самый большой вклад в его создание. Режиссер волен перемонтировать фильм и сделать его таким, каким он хочет. В идеале режиссеры подбирают съемочную группу, которая разделяет их взгляды, но в жизни, на практике, так бывает редко.

Вопрос. Вы спорили с режиссерами, чтобы внести в характер героев черты, которых им не хватало или которые, по вашему мнению, неправильно трактовались. Мне вспомнился в этой связи «Кукольный дом» Джозефа Лоузи.

Ответ. Это хороший пример того, что фильм действительно создает режиссер. Я могла сколько угодно бороться за то, чтобы фильм остался верным пьесе Ибсена, режиссер все равно сохранял за собой право выбросить то, что ему не нравилось. И в конечном счете восторжествовала его точка зрения, пусть несколько видоизмененная, но его.

Вопрос. Почему, на ваш взгляд, так мало женщин-режиссеров?

Ответ. Мне кажется, это связано с деньгами — продюсеры не склонны финансировать «масштабные» фильмы, стоящие в наше время по крайней мере полтора миллиона долларов, если режиссером является женщина, потому что

---

[3] Дэвид О. Селзник (1902—1967) — один из крупнейших продюсеров американского кино, участвовавший в создании таких всемирно известных лент, как «Вива, Вилья!», «Дэвид Копперфильд», «Анна Каренина», «Унесенные ветром», «Ребекка», «Джен Эйр» и др.

[4] Майк Николс (род. в 1931 году) — известный американский режиссер театра и кино, постановщик фильмов «Кто боится Вирджинии Вульф?», «Выпускник», «Уловка 22», «День дельфина» и др.

[5] Барбара Стрейзанд (род. в 1923 году) — американская актриса, исполнительница главных ролей в фильмах «Смешная девчонка», «Хэлло, Долли», «Сара Бернар», «Что нового, доктор?», «Такими мы были» и др.



*Джейн Фонда.*

они считают, что женщины не могут управиться с большим коллективом. По-моему, они здесь в чем-то правы. Сама я никогда не стремилась стать режиссером и знаю очень мало женщин, которые бы пытались снимать игровые фильмы. Я не слышала, чтобы этот вопрос обсуждался в кинопромышленности, но я знакома с людьми, которые решают, во что вкладывать деньги. И эти люди не верят, что женщина способна руководить съемочной группой, в основном состоящей из мужчин, и что она способна создать при этом что-либо имеющее большую коммерческую ценность. В Европе дело обстоит несколько иначе — там многие женщины допускаются к режиссуре. Это объясняется тем, что в Европе фильмы — не такой большой бизнес, как у нас в Америке. Европейские банкиры и многочисленные национальные корпорации не управляют в такой степени кинопромышленностью, как в США. У нас это большой бизнес. Вся наша кинопромышленность строится по принципу рынка, по

принципу «купли-продажи». Если продюсерам кажется, что фильм не обеспечит кассового успеха, они за него не берутся. Вот почему так важна система независимого проката. Если бы продюсеры полностью монополизировали и прокат, не было бы возможности демонстрировать фильмы, которые не сделаны ими самими.

Вопрос. Можете ли вы, не будучи продюсером, надеяться на роли, идеи которых созвучны вашим политическим взглядам?

Ответ. Это не исключено. Я снимаюсь, вернее думаю, что буду сниматься в фильме «Джулия» по сценарию Лилиан Хеллман. Это правдивая история, экранизация новеллы писательницы, рассказывающая о Лилиан Хеллман и о женщине, с которой она была знакома и которая стала социалисткой. Эта женщина стала активным борцом, присоединилась к французскому антифашистскому подполью и была убита нацистами. Это прекрасный рассказ о двух женщинах, рассказ о том, почему и как люди меняются, о взаимоотношениях женщин с вполне определенными социальными взглядами.

Вопрос. Некоторые считают, что вам следовало бы сыграть какую-нибудь знаменитую революционерку, например, Розу Люксембург.

Ответ Я бы с радостью сыграла матушку Джонс[6]. Мне кажется, что сейчас роли, которые увлекательнее всего играть и которые наиболее эффективно воздействуют на зрителей, — это роли сложных людей, противоречивых, динамичных, пытающихся разрешить близкие и актуальные для всех людей проблемы. Я предпочитаю фильмы — и другие произведения искусства, — которые делают людей сильнее, а не слабее. Вот почему мне не хотелось бы играть отрицательных персонажей, а если уж я согласилась бы сыграть негодяйку, то такую, которая постепенно исправляется. Все мы только пытаемся представить себе, что такое прогрессивный фильм, что такое революционный фильм. Возможно ли у нас сделать фильм, который станет оружием в борьбе за политические преобразования? Я не знаю, видит бог, не знаю. Но мне кажется, что пока в нашей стране это не обязательно должен быть фильм, предлагающий какое-то конкретное решение. Я почти уверена, что возможно отчаяние, которое может способствовать прогрессу. И, возможно, лучшее, что мы можем сделать — это вызвать в зрителях чувство отчаяния, но такого отчаяния, в котором есть и элемент надежды. Возможно, тогда зрители покинут зал с желанием что-то предпринять, с чувством, что есть нечто, во имя чего стоит действовать.

Вопрос. Большинство фильмов, снимаемых американцами, которые считают себя левыми,— это фильмы документальные. Почему так мало игровых лент?

Ответ. Не так-то просто сделать революционный фильм, который при этом был бы интересен массам зрителей. Не так-то легко снять фильм вроде «Битвы за Алжир», который, безусловно, является фильмом для масс.

Вопрос. Фильмы, снимавшиеся в годы кризиса 30-х годов, были, по-видимому, гораздо более сильными, вспомним «Гроздья гнева» или такие простые и доступные всем фильмы Фрэнка Капры, как «М-р Дидс переезжает в город», «М-р Смит едет в Вашингтон», «Познакомьтесь с Джоном Доу».

Ответ. Да, не спорю. Сегодня так мало хороших фильмов, мне даже трудно сопоставлять их с фильмами 30-х годов. Впрочем, мне кажется, что фильм «Такими мы были»[7] — хороший фильм, и он имел успех. Часто ли нам доводится видеть фильмы, в которых главный персонаж — коммунистка, а узкогубый, желчный «стопроцентный американец» терпит поражение? Между тем фильм дал 30 миллионов кассового дохода. Да, конечно, мы могли бы часами обсуждать, что не удалось в этом фильме, но надо учитывать возможности нашего време-

[6] Руководительница движения горняков в XIX веке.

[7] Фильм режиссера Сиднея Поллака, известного советским зрителям по картине «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?».



ни. Вторым прогрессивным фильмом последних лет я считаю фильм «Крестный отец II» [8].

Вопрос. Я слышал, что вы собираетесь сделать фильм по произведению Гарриет Арну «Кукольный мастер». Был бы этот фильм по своей тематике и характерам чем-то созвучным «Гроздьям гнева»? И можно ли ожидать появления подобных фильмов, если депрессия, которую сейчас переживает американское общество, выльется в общий кризис?

Ответ. Вероятно, но не надо забывать, что сейчас не 1929 год и что ничто не повторяется. И я не хотела бы, чтобы «Кукольный мастер» был пессимистичен, как многие фильмы периода кризиса. Мне кажется, он может быть жизнеутверждающим. Я встречалась с Гарриет Арну, и мы обе так считаем. Я не разделяю мнения голливудских продюсеров, что зритель в кино хочет не думать, а только развлекаться. Люди хотят, чтобы их вывели из трясины, помогли во всем разобраться. Мы уже говорили, в чем тут проблема. Те, кто умеет мыслить социально, не находят языка, доступного массам. Слишком много риторики, слишком много сектантства. Это особенно заметно в области культуры, и, мне кажется, именно поэтому культурой управляют поставщики зрелищ.

Вопрос. Как вы оцениваете свой фильм «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?»?

Ответ. Многие отнесли его к категории политических фильмов. Автор книги, по которой поставлена картина, явно проводит аналогию между изнуряющим и бессмысленным танцевальным марафоном и американским обществом: история, рассказанная в романе и в фильме, это трагедия людей, убивающих друг дру-

---

[8] Фильм режиссера Фрэнсиса Форда Копполы, продолжение «Крестного отца».



га ради несуществующего вознаграждения, по велению человека, которого они могли бы сместить, если бы поняли, как он с ними поступает. Я знаю и все несовершенства нашего фильма. Женщина, которая осознает, что происходит, хочет покончить самоубийством. Хуже того, она заставляет мужчину убить ее. Но в пределах возможного это все же был хороший фильм. Было бы чудесно, если бы кто-нибудь поездил с этим фильмом по стране, устраивая дискуссии со зрителем о том, что составляет его смысл. Ужасно, что с произведениями киноискусства обращаются, как с рухлядью, их скоро выбрасывают на свалку, предают забвению.

Вопрос. Это правда, что во время съемок вы в течение четырнадцати часов танцевали с Редом Баттоном, чтобы получить подлинное представление о том, как должны танцевать смертельно усталые люди? Это же похоже на самоистязание.

Ответ. Так оно и было. Не знаю, как это удается марафонцам-танцорам. Мы были в хорошей форме, мы не голодали, и наша жизнь не была поставлена на карту. Но я не смогла бы больше выдержать ни одного часа! Такой метод вживания в образ кажется мне верным. И если бы мы снимали «Кукольного мастера», то я провела бы довольно много времени в Кентукки и Детройте.

Вопрос. Нам кажется, что лишь немногие художники из тех, кто считает себя левыми, так упорно работают над своим мастерством, как вы. Их творчество носит поверхностный и небрежный характер. По-видимому, некоторые из этих художников считают, что для успеха произведений достаточно иметь прогрессивные политические взгляды?

Ответ. Я видела и прекрасные и никчемные произведения левых художников. Но и в Гол-

ливуде я видела много и прекрасного и никчемного. Я считаю, что все, что делаешь, надо делать хорошо. Если вы выпускаете листовку, то нужно, чтобы на нее было приятно смотреть и чтобы ее было легко читать. Если вы делаете документальный фильм, то должны сделать его как можно лучше. И, конечно, люди, которые пытаются воздействовать на человеческое сознание с помощью прогрессивных идей, обязаны вкладывать всю душу в свою работу.

Вопрос. В фильме «Клют» вы импровизировали одну сцену — эпизод в кабинете психоаналитика. Что это, по сути, значит — импровизировать в кино? У вас был для начала какой-нибудь текст?

Ответ. Мы снимали этот эпизод последним, и к этому времени я уже очень хорошо знала свою героиню. Когда обнаруживаешь в себе самой мысли и чувства, близкие твоему персонажу, то начинаешь понимать, что выражаются они не так, как выразил бы их ты сам. К тому моменту, когда снималась сцена в кабинете психоаналитика, я уже так знала Бри, что смогла сымпровизировать эту сцену. И, по-моему, она удалась. Мне не пришлось долго о ней раздумывать, но определенные задачи я, конечно, перед собой ставила. Бри — женщина, которая в решающий момент психоанализа обязательно придумала бы какую-нибудь уловку — например, заявила бы, что сеансы для нее слишком дороги или что они не приносят ей никакой пользы, — только для того, чтобы избежать более глубокого вторжения в свой внутренний мир. Она нарочно создавала бы препятствия и конфликты. Работать над этой сценой было необычайно занятно.

Вопрос. Вот вам пример того, как исполнитель, хотя бы в одной сцене, становится независимым от режиссера и сценариста, сам берет на себя ответственность.

Ответ. Не совсем. Мы все работали в тесном контакте. Режиссер и я долго обсуждали предварительно, как использовать эту сцену, какой смысл в нее вложить. Это он подал мысль, чтобы психоаналитиком была женщина — а это очень важная деталь. Бри не разговаривала бы так, если бы психоаналитиком был мужчина. Потом решили, где должна стоять камера, и это тоже было важно. Голливуд часто игнорирует тот капитального значения факт, что создание фильма — труд коллективный, хотя последнее слово и остается за режиссером. Вот почему, должно быть, так увлекательно снимать фильмы в социалистических странах. Кинопроизводство — это обобществленный процесс. Если он правильно организован, в нем участвуют все. Оператор выбирает освещение и ракурсы в соответствии с замыслом, одобренным всем коллективом. Все члены съемочной группы обсуждают и понимают поставленную перед ними цель. Во Вьетнаме, например, мне было очень интересно разговаривать с коллегами. Они рассказывали, как каждый вносит свою лепту в общее дело. Актеры, режиссеры, операторы обсуждают сюжет и тщательно продумывают, что и как показать. Все действительно решается коллективно. Затем сценарист пишет сценарий, и снова начинаются дискуссии. Однако снимают они довольно быстро. Они говорили мне, что не могут себе позволить разбазаривать пленку, что им вообще ничего нельзя разбазаривать. У них уходит много времени на подготовку и очень мало времени на сами съемки.

Вопрос. В некотором отношении это противоположно методам западных режиссеров, не так ли?

Ответ. Совершенно верно. В работе вьетнамских коллег нет ничего случайного. Нет места для капризов и причуд одной личности. По-моему, это и есть творческий процесс. Конечно, в нашем представлении все иначе — мы привыкли к тому, что очень многое зависит от личной установки режиссера. Там же над решением задачи работают все вместе, каждый вносит свою долю. Когда они мне рассказывали, мне становилось грустно, я думала о том, как это делается у нас. Особенно печальна участь технического персонала. Эти люди у нас полностью отстранены от творческого процесса, им

даже не дают прочесть сценарий. Они не понимают, зачем снимается тот или иной фильм, в чем смысл каждого отдельного эпизода. Я никогда не слышала о режиссере, который собирал бы съемочную группу, чтобы обсудить с ней фильм и выслушать ее мнение. В результате эти ребята только делают вид, что работают, в действительности болтаются без дела, пока кто-нибудь не даст им какое-нибудь специальное задание. Они чувствуют себя полностью отчужденными, и очень удручающе смотреть на это и принимать в этом участие. Их внимание привлекают только суматошные сцены, в которых актеры мечутся, кричат, жестикулируют. Иногда в таких местах они даже аплодируют. В большинстве же случаев они всем своим поведением показывают, что им ни до чего нет дела. И разве можно их в этом винить?

Вопрос. Когда вы говорите о фильмах, в которых вы снимались до того, как стали заниматься политической деятельностью, вы подчас становитесь агрессивной, особенно если речь заходит о показе на экране секса или обнаженной натуры. В наше время среди приверженцев левых взглядов распространено весьма пуританское отношение к сексу, но это не всегда было так. На рубеже столетий их столь же часто упрекали за их политические взгляды как и за «свободный» взгляд на секс.

Ответ. Я не возражаю против фильмов, в которых снималась раньше, совсем не потому, что на актерах было слишком мало надето. Я не считаю проблемой показ обнаженного тела. Все зависит от того, какой в это вкладывается смысл. Проблема в том, что фильмы подчас строятся на демонстрации обнаженного тела, на сексе. Некоторые фильмы, в которых я снималась, были просто перенасыщены сексом. Что касается «Барбареллы» — фильма, вокруг которого больше всего поднимали шумиху, то в действительности я почти не появляюсь в нем обнаженной. Большинство фильмов, в которых я была одета с головы до пяток и играла маленьких, миленьких «инженю», гораздо больше возбуждали чувственность зрителя, потому что женщина была показана в них как примитивное, бездумное создание, отношение которой к мужчине определяется только сексом. Почему женщины в нашей стране снимаются в подобных фильмах, проще всего объяснить тем, что перед ними открыто очень мало путей. Одни мечтают выйти замуж за влиятельного человека, другие — стать символом сексуальности. Конечно, постепенно ситуация меняется, но медленно, исподволь.

Я вообще не понимаю, почему я, актриса, должна быть непременно каким-нибудь символом, к примеру символом сексуальной женщины. В то время, когда я снималась в «Барбарелле», мне не приходило в голову сказать: «Погодите-ка, я ведь совсем не такая». Я никогда не чувствовала себя Барбареллой, никогда не чувствовала себя американской Брижитт Бардо. Я всегда ощущала себя немного «вне фокуса». Была Джейн, и было представление о ней публики. Это никогда мне не нравилось, всегда сбивало меня с толку. Мне было неуютно. Сейчас меня это уже не волнует. Я думаю, очень важно понять, почему женщина так ведет себя и как можно изменить ее поведение. Трудно сказать, что принесет нам в этом смысле революционное будущее. Некоторые считают, что брак должен быть упразднен. Кто знает? Мне только кажется, что нельзя строить массовое движение на сексе и браке. Я бывала в среде вьетнамских революционеров, где институт брака пользуется большим уважением. Мне кажется, что значение, придаваемое сексу, определяется социальным строем страны. В здоровом обществе, безусловно, не придавалось бы такого значения сексу, как у нас. Я думаю, что в здоровом обществе не было бы надобности показывать обнаженных людей на экране.

Вопрос. Не могли бы вы что-нибудь рассказать о документальном фильме, который вы сделали, что вы хотели им сказать?

Ответ. «Знакомство с врагом» — это часовой документальный фильм, снятый Векслером и двумя моими вьетнамскими ассистентами в апреле 1974 года. Мы снимали в Северном Вьетнаме, а затем нас повезли по шоссе — ос-

новной мишени бомбежки воздушных сил США, через демилитаризованную зону в провинции Куанг Чи, первой присоединившейся к Временному Революционному правительству в период весеннего наступления 1972 года. Это было действительно незабываемое переживание. Вы представляете себе, что это значило! Эти люди после того, как на них были сброшены тонны бомб, после самой ожесточенной бомбежки тыла, какую когда-либо знала история войны, эскортировали американцев через линию Макнамары (электронный барьер, который по замыслу должен был разделить Вьетнам), по шоссе, которое, несмотря на бомбежки, никогда не перекрывалось.

Провинция Куанг Чи была так разрушена, что людям пришлось жить под землей. Под землей строились больницы, школы, заводы. Сейчас люди снова ходят по своей земле, пашут, прокладывая себе путь через развалины и ржавеющие танки, через авиационные базы, брошенные во время отступления американскими войсками. Мы хотели сделать фильм, который помог бы увидеть и понять вьетнамский народ. Мы беседовали с многими людьми — с писателями и солдатами, крестьянами и актрисой из Ханоя, — широкий диапазон! Они говорили о войне, о своих испытаниях, о том, каким видят будущее, какие проблемы им приходится решать, о своем отношении к американскому народу. «Знакомство с врагом» — фильм добрый. В нем впервые сделана попытка сорвать с вьетнамского народа маску, которую приклеил к нему Пентагон. Ведь от нашей способности преодолеть расовые стереотипы, понять, кто такие вьетнамцы и почему наше правительство начало эту войну и почему оно проиграло ее, в значительной мере зависит наше будущее. Если правительству удалось бы убедить нас в том, что бомбежка оказалась самым убедительным средством для того, чтобы подчинить себе вьетнамцев и добиться почетного мира, то оно и впредь стало бы развивать подобную политику в отношении народов «третьего мира», которых ему по тем или иным причинам вздумалось бы рассматривать как своих врагов. Вот почему мы верим, что то ценное, что есть в нашем фильме, надолго останется в памяти людей. Когда мы демонстрировали его в коммерческом прокате, в школах и университетах, мы убедились, что он волнует зрителя и вызывает сочувствие к вьетнамскому народу.

Вопрос. Тут, пожалуй, уместно спросить, какие фильмы об Америке смотрят вьетнамцы?

Ответ. Я рада, что вы затронули этот вопрос, потому что кинообъединение Северного

*«Синяя птица».*
*Джейн Фонда — Ночь*



Вьетнама просило меня помочь им с американскими картинами.

— Вьетнамцы очень заинтересованы в обмене фильмами. «Гроздья гнева» были бы им, безусловно, интересны. Вероятно, им стоило бы посмотреть и фильм «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?».

Вопрос. Мы обсуждали здесь разные стили актерской игры и разные творческие установки. Вы некоторое время посещали актерскую студию Ли Страсберга [9]. Что это вам дало?

Ответ. Очень много. Я не имела никакого опыта и считала, что актерская игра состоит в том, чтобы стоять и читать текст как можно более выразительно. Я понятия не имела, что есть научная система, которая учит постоянно обращаться к своим личным переживаниям, чтобы каждый раз по-новому приспосабливать к роли собственные чувства. Мысль о том, что я должна буду вкладывать в каждую роль часть себя самой, была для меня настоящим откровением. Это было подобно освобождению.

Слабость «Акторс-студио» Страсберга была в том, что там не обращали внимания на такие вещи, как владение голосом или движением, все ограничивалось психологическим аспектом. Но для меня это оказалось очень полезным. Я по сей день использую многое из того, чему научилась там.

Вопрос. Вы были во Франции в мае 1968 года. Как реагировали вы на события этого года?

Ответ. Не знаю, что было для меня более важным: то, что происходило во Франции, или массовые выступления в США, о которых информировало меня телевидение. Я видела свой народ на экране телевизора. Я принадлежала к этому народу и в один прекрасный день вдруг остро ощутила, что мое место не во Франции. Я жила тогда за городом, и мой муж не пускал меня в Париж, потому что я вот-вот должна была родить. Я же хотела что-нибудь делать, но знала, что здесь мне делать нечего. Как будто что-то клокотало во мне и рвалось наружу. Я очень стремилась домой, но это значило для меня зачеркнуть мою семейную жизнь. Да, это были дни, полные тревоги. Не было газа. Не было продуктов. Многие из моих знакомых были «на баррикадах».

И тогда я сказала себе: «Как только родится ребенок, я укладываю вещи и еду домой». Я не хотела оставаться в стороне и не осталась.

*Перевела с английского Б. Дворман*

[9] Ли Страсберг — американский театральный режиссер и педагог, страстный пропагандист системы Станиславского. Им была создана «Акторс-студио», в которой занятия велись на основе методики, разработанной Станиславским. «Акторс-студио» закончили многие выдающиеся актеры американского кино и театра.

# Синерама

## Алжир

Фильм «Южный ветер» — новая работа Слима Риада, режиссера, снискавшего международную известность после ленты «Дорога» (1968). «Южный ветер» — экранизация романа алжирского писателя Абдельхамида Венхедуга, поднимающего такие важные и острые проблемы, как положение алжирской женщины, осуществление аграрной реформы в стране, пагубность влияния религиозных предрассудков.

Фильм снимался в деревне на юге Алжира, при участии ее жителей. Роль героини сыграла Нефисса, восемнадцатилетняя лицеистка. Среди исполнителей всего четыре профессиональных актера. Это вызвало определенные трудности — некоторые сцены снимались до шестнадцати раз. Но зато режиссеру удалось создать на экране достоверную атмосферу жизни алжирской деревни. Примечательно, что роман и фильм имеют различные финалы: в романе трагическая концовка (героиня теряет любимого, ее надежды терпят крах), в картине же финал убеждает зрителей, что в современном Алжире, выбравшем социалистический путь развития, будут найдены пути раскрепощения женщины от феодальных пережитков...

В истории молодого национального алжирского кино ясно различаются два этапа. Первый этап — с 1962 по 1972 год. В это десятилетие, первое после освобождения от колониализма, преобладали произведения, отражающие различные аспекты борьбы алжирского народа за свою независимость. Наиболее значительные картины этого периода «Рассвет проклятых» Ахмета Рашеди, «Ветер с Ореса» Мохамеда Лахдара Хамины, а также «Дорога» Слима Риада. С 1972 года, как считают сами алжирские кинематографисты, время выдвинуло перед искусством проблемы, связанные с социалистическим преобразованием страны. Ведущей темой кинематографа стала происходящая в Алжире аграрная реформа. О крушении отжившего жизненного уклада деревни рассказывает Сид Али Мазифа в своем фильме «Кочевники» (1976). Один из молодых режиссеров Мохамед Буамари, снявший картины «Угольщик» (1972) и «Наследие» (1976), посвященные этой же проблематике, сказал: «Нужно жить интересами сегодняшнего дня, его задачами. Нужно нацеливать камеру на людей, работающих на земле: показать их трудности, их свершения и надежды».

Решение современных идейно-теоретических проблем молодые кинематографисты сочетают с поиском современных средств выразительности. Существенную помощь в этом им оказывает национальная синематека, самая богатая в Африке. Изучая лучшие произведения мирового кино, кинематографисты страны прокладывают путь к национальному стилю во имя социалистического преобразования Алжира.

*Т. Царапкина*

## ГДР

Премии имени Генриха Грайфа 1976 года удостоены: документальный фильм «Вильгельм Пик — сын народа», телефильм «Нечестивая София» и картина для юношества «Черт побери, я вырос». Премия имени известного актера и поэта, коммуниста Генриха Грайфа учреждена в 1951 году и присуждается за выдающиеся заслуги в области кинематографии ГДР.

Этой премии были удостоены в 1968 году два советских актера — Василий Ливанов и Алексей Эйбоженко, снявшиеся в фильме Конрада Вольфа «Мне было 19».

Вручая диплом лауреатам Премии Генриха Грайфа, заместитель министра культуры ГДР Ганс Штарке отметил: «Когда мы сегодня оцениваем достижения искусства, то прежде всего говорим о произведениях, которые убедительно показывают большие общественные изменения в нашей жизни, помогают углублению социалистического мировосприятия, воспитывают преданность идее коммунизма. Ведь важно не только проследить или констатировать большие исторические перемены и глубочайшие изменения в сознании и деятельности людей, но и содействовать этому процессу».

Фильм «Вильгельм Пик — сын народа», созданный документалистами Вольфгангом Барчем, Куртом Айфертом, Ирмардом и Рихардом Риттербурш и недавно умершим оператором Францем Томсом, продолжает лучшие традиции фильмов киностудии ДЕФА, посвященных истории рабочего класса Германии и немецкого народа. Фильм рассказывает о жизни и деятельности Вильгельма Пика, начиная со стачечных боев прошлого века вплоть до образования Германской Демократической Республики и борьбы за построение социалистического общества в стране.

К недавнему прошлому республики возвращает зрителей фильм «Нечестивая София», снятый для телевидения театральным режиссером, учеником Брехта Манфредом Веквертом. Героиня фильма, молодая женщина (ее играет актриса Рената Рихтер), судьба которой определяется в сложное время «великого поворота» 1945 года, после разгрома фашизма Советской Армией.

Многолетняя совместная работа



*Ганс-Юрген Вольф в фильме «Страдания молодого Вертера»*

над фильмами для детей и молодежи связывает режиссера Рольфа Лозанского, драматурга Гудрун Дойбнер и сценариста Гюнтера Менерта. Их последний фильм «Черт побери, я вырос» не только вызвал интерес юношеской аудитории в ГДР, но и получил международное признание.

●

Эгон Гюнтер завершил работу над экранизацией «Страданий молодого Вертера». Филолог по образованию, писатель — автор ряда романов и сценариев, Гюнтер в режиссуре последовательно обращается к классическому наследию немецкой литературы. «Прощание» по Иоганнесу Р. Бехеру, «Молодая девушка 1914 года» и «Воспитание под Верденом» по Арнольду Цвейгу, «Лотта в Веймаре» по Томасу Манну... И, наконец, фильм по произведению Гёте, создавшему эпоху в мировой литературе.

«В нем столько подлинной правды, — говорит Гюнтер о романе Гёте, — что мне показалось благодарной задачей экранизировать его...» Режиссер не раз подчеркивал, что классическая литература привлекает его не только колоритом истории, но и актуальностью проблем и образов.

Эгон Гюнтер и его постоянный соавтор — сценаристка Хельга Шютц — работают не только в кино, но и на телевидении. Так, скажем, «Воспитание под Верденом» было сделано для телеэкрана. Фильм «Страдания молодого Вертера» снимался параллельно в двух редакциях: кинематографической и телевизионной. «Мне хотелось, — объясняет Гюнтер, — попробовать зафиксировать в процессе работы разницу между кино- и телефильмом»...

Главные роли в фильме исполняют уже известная зрителю по «Лотте в Веймаре» Катарина Тальбах, Ганс-Юрген Вольф и Хильмар Бауманн.

*Н. Дымшиц*

## Индия

Режиссер Мринал Сен поставил новый фильм «Королевская охота» по рассказу Бхабагати Чаран Паниграхи, где рассказывается о трагической судьбе двух юношей из народности санталов. Это первый фильм Мринала Сена, сделанный в цвете, и его третья картина на языке хинди.

Действие фильма происходит в начале тридцатых годов, когда в Индии вспыхнули массовые антифеодальные и антиколониальные выступления. Главный герой картины — молодой охотник Гхенуа. Для него британский чиновник, приехавший в эти края на охоту, — воплощение справедливости. Он жалуется ему, что дикие животные уничтожают посевы, а деревенские мироеды обирают до нитки несчастных крестьян. Но англичанину нет дела до этого. Горести и мытарства каких-то «полудиких туземцев» оставляют его совершенно равнодушным.

Другой юноша — Шалпру — уже давно понял, что справедливость восторжествует лишь в результате борьбы с британскими колонизаторами и индийскими компрадорами. Отважный патриот погибает в неравной схватке, а его убийца получает награду.

По иным причинам берется за оружие Гхенуа. Когда один из феодалов похищает его жену, он сам вершит суд — убивает насильника. Однако, наивно надеясь на оправдание и справедливость, Гхенуа сам объявляет британскому наместнику, что наконец «прикончил опаснейшего хищника». И даже на суде, когда Гхенуа выносят смертный приговор, а потом ведут его на эшафот, он все еще будет надеяться на милосердие и справедливость колониальных властей...

В «Королевской охоте», как и во всех предыдущих работах Мринала Сена, тесно переплетаются личное и социальное, история и современность. «Прошлое как таковое, — говорит режиссер, — я всегда рассматриваю через призму современности. Меня интересует быт народа санталов не с этнографической, а с социально-исторической точки зрения».

*Ю. Корчагов*

## Италия

В Тбилиси состоялась встреча советских и итальянских кинематографистов. Встреча эта была организована Союзом кинематографистов СССР и обществом «СССР — Италия», Национальной ассоциацией киноавторов (АНАК) и обществом «Италия — СССР» Такие советско-итальянские симпозиумы стали традицией: в Тбилиси проходила шестая по счету встреча; предыдущие проводились в Москве, в Риме, в Ферраре. В советскую делегацию, возглавляемую секретарем правления СК СССР критиком А. Караганым, входили режиссеры, киноведы и критики. В составе итальянской делегации были видные представители прогрессивного направления «политического кино»: режиссер


*«Казанова», режиссер Федерико Феллини*

Франческо Мазелли (его последний фильм «Подозрение» демонстрировался у нас во время недавней Недели итальянского кино) и писатель-кинодраматург Уго Пирро (в советском прокате демонстрировались такие фильмы, поставленные по его сценариям, как «Они шли за солдатами» и «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений»); сценаристка, режиссер и актриса Эльда Таттоли (автор сценария нашумевшего в свое время в Италии фильма «Кулаки в карманах» и других лент режиссера Марко Беллоккио), известный критик и киновед Фернандо Ди Джамматтео и постановщик одного из фильмов, показанных на симпозиуме — «Банк в Монате», — молодой режиссер Франческо Массари. Возглавлял итальянскую делегацию генеральный секретарь общества «Италия — СССР» сенатор Винченцо Корги.

Программа симпозиума была весьма насыщенной. Работа началась с просмотров ряда новых итальянских и советских фильмов. Как неоднократно подчеркивали в ходе собеседования итальянские кинематографисты, отбирая фильмы для показа в Тбилиси, они хотели прежде всего познакомить участников встречи с произведениями ведущих жанров сегодняшнего итальянского кино, его средней, рядовой продукцией, в том числе с лентами, типичными для буржуазной «масскультуры» Италии. Из фильмов политического кино были показаны последняя работа Элио Петри, сатирический фильм-гротеск «Тодо модо» («Любым способом») — экранизация одноименной повести писателя Леонардо Шаши — и уже знакомая советским зрителям картина дебютанта Эннио Лоренцини «Как хорошо умереть убитым», демонстрировавшаяся на Неделе итальянского кино в СССР,— рассказ о попытке итальянского социалиста-утописта прошлого века Карло Пиказане поднять крестьянское восстание. Популярный в Италии жанр комедии представляли три фильма — «Банк в Монате» Франческо Массари, «Фантоцци» Лючано Сальче и «Мы встретились однажды вечером» Пьеро Скивадзаппы, а широко распространенный «вестерн по-итальянски» — фильм Серджо Леоне «Когда-то Дальний Запад был таким»...

На симпозиуме обсуждались проблемы: кино и зритель, жанры в современном кино, организация кинопроизводства. По каждому из этих вопросов обе делегации представили доклады, на основе которых затем развернулась оживленная дискуссия.

Встреча в Тбилиси — новый плодотворный шаг в деле развития творческих контактов между советскими и передовыми итальянскими кинематографистами, взаимного знакомства со стоящими перед ними проблемами в борьбе за массового зрителя, против буржуазной идеологии и ее проводника на экране — «масскультуры»...

●

За последние годы немногие итальянские фильмы пользовались такой популярностью, как комедия «Фантоцци». Успех был столь велик, что последовало продолжение — «Трагические приключения Фантоцци» или «Фантоцци № 2». Оба фильма созданы на основе одноименных юмористических повестей, написанных популярным актером Паоло Вилладжо и получивших широкую известность у итальянских читателей. В обеих комедиях заглавную роль исполняет сам Вилладжо, а поставлены они Лючано Сальче, давно работающим в этом жанре. Созданный Вилладжо — и в книгах и на экране — персонаж мелкого служащего — неудачника Уго Фантоцци — своеобразное продолжение опыта итальянской литературы и кинематографа, не раз обращавшихся в прошлом к теме маленького человека, забитого чиновника (вспомним хотя бы экранизацию гоголевской «Шинели» режиссером Латтуадой с комиком Рашелем, исполняющим в фильме главную роль, или фильм «Учитель из Виджевано» режиссера Элио Петри с Альберто Сорди в главной роли). Вилладжо не всегда сочувствует своему герою, иногда он зло потешается над его попытками не отстать от вкусов «общества потребления», над его трусостью, конформизмом. Режиссеру Сальче вместе с автором-актером удалось создать в фильмах о злоключениях Фантоцци некий новый для итальянской кинокомедии стиль, построенный на балансировании между эксцентриадой и фарсом, гротеском, порой на грани абсурда...

●

Близок к осуществлению давний замысел Витторио Де Сика, который умер, так и не успев претворить его в жизнь: перенести на экран повесть Гюстава Флобера «Простая душа». Молодой режиссер Джорджо Феррара, дебютант, имеющий, однако, опыт самостоятельной работы на телевидении, а в качестве помощника режиссера еще и в театре — у Луки Ронкони, и в кино — у Лукино Висконти, ведет съемки фильма по этой повести в павильонах римской студии «Чинечитта». Феррара воспользовался уже отработанным до мельчайших подробностей сценарием, написанным для Де Сика его постоянным автором Чезаре Дзаваттини. Де Сика и Дзаваттини в течение многих лет не могли найти продюсера, который согласился бы финансировать съемки — продюсеры считали, что фильм не будет «достаточно эротическим», и режиссер с кинодраматургом вынуждены были по этой смехотворной причине отказаться от своего проекта. Однако сценарий сохранился у актрисы Адрианы Асти, которую Де Сика намечал на главную роль. Именно ей Феррара и предложил ныне роль Фелиситэ — служанки госпожи Обен.

«Простая душа», — говорит режиссер, — это тончайший рассказ о скромной, незаметной судьбе, рассказ об одиночестве... Наметившийся было душевный контакт с хозяйкой, с которой Фелиситэ прожила столько лет рядом и к которой привыкла, так же не удается установить из-за классовой розни. В этом флоберовском персонаже кроется огромная энергия...» Феррара решил не воссоздавать приметы и быт Нормандии, где происходит действие повести, ведь ее содержание имеет всечеловеческое, универсальное звучание. Вместе с Асти в фильме снимаются такие известные актеры, как Джо д'Алессандро, Тина Омон, Алида Валли и ее сын Карло Де Мейо (на экране они тоже будут сыном и матерью). Как шутит режиссер, работа над фильмом вообще носит «семейный» характер: роль племянника Фелиситэ доверена шестнадцатилетнему племяннику Адрианы Асти, а главный оператор — сын автора сценария Чезаре Дзаваттини Артуро.

Создается фильм на средства молодежного производственного кооператива «Фильмкооп» (в этом кооперативе уже поставлена картина другого молодого режиссера — Луиджи Фаччини «Красная гвоздика») при поддержке государственной прокатной фирмы «Италноледжо». Феррара горячо выступает за создание кинокооперативов. «Работа в кооперативе, — говорит режиссер, — дает возможность быть до конца свободным. Тебе не ставят условий, не подвергают цензуре. Но все подлежит совместному обсуждению и предварительно решается коллективно».

●

Федерико Феллини продолжает съемки фильма «Казанова», работа над которым весьма затянулась. Журнал «Ривиста дель чинематографе» в одном из своих последних номеров публикует репортаж «Феллини-76», в котором рассказывается о пяти вечерах и ночах, проведенных журналистом на съемочной площадке. Съемки ведутся в римской студии «Чинечитта» с большим размахом, и режиссер не останавливается перед расходами, постоянно входя в конфликты с продюсерами. Например, финал фильма потребовал огромных затрат: бассейн «Чинечитты» размером 120 метров на 60 был превращен в Большой канал Венеции, схваченный льдом. Потребовалось множество листов стекла, пластика, тонны соли, чтобы изобразить лед и снег. Декорации очень сложны и громоздки: мост Риальто, венецианские палаццо, церкви, набережные.

В фильме снимаются известные актеры, такие, как Дональд Сатерленд, исполняющий заглавную роль, но участвует и много неизвестных характерных актеров, которых нашел сам Феллини. С режиссером работают его постоянные сотрудники — оператор Джузеппе Ротунно и композитор Нино Рота. В интервью парижскому журналу «Позитиф» Федерико Феллини определяет «Казанову» как «мрачный фильм, фильм, за которым — пустота. Действие словно происходит в музее восковых фигур»... В этом интервью режиссер неожиданно признался, что он делает этот фильм только по необходимости, потому что подписал договор.

*А. Богемская*

## Норвегия

Норвежское кино мало известно за пределами страны. Ему посвящены считанные страницы в трудах по истории мирового кино и киноэнциклопедиях. Лишь редкие норвежские фильмы вызывают отклики мировой прессы. Единственный за долгое время по-настоящему крупный международный успех снискал фильм молодого режиссера Ани Брейен «Жены» (1975), который обошел экраны многих фестивалей и экспортирован в ряд стран. Москвичи видели этот фильм во время Недели норвежского кино в декабре 1975 года.

Однако в самой Норвегии национальное кино пользуется огромной популярностью, и те 10—12 фильмов, которые составляют ежегодный объем кинопроизводства, дают более 20 процентов кассовых сборов — при том, что каждый год в страну ввозится 250—300 иностранных фильмов. Конечно, наибольшие доходы приносят развлекательные фильмы — в Норвегии это в основном комедии. В 1975 году выпущен самый кассовый фильм за всю историю норвежского проката — полнометражный кукольный фильм известного мультипликатора Иво Каприно «Флёклюпа Гран-при». За первые семь недель показа фильм посмотрело миллион человек, то есть каждый четвертый житель страны.

Кинопроизводство в Норвегии национализировано — в этом отношении страна занимает особое место в западном киномире. До 80 про-

центов стоимости производства финансирует государство. Единственная в стране студия и лаборатория принадлежит государственной кинофирме «Норс фильм», которая сдает их в аренду всем остальным компаниям.

Подобная система предоставляет определенные возможности молодым режиссерам, и 70-е годы были для Норвегии полосой дебютов: треть фильмов, сделанных в 1970—1976 годы, представляют собой первые картины начинающих режиссеров.

Отличительной чертой норвежского кино является большое число экранизаций национальной литературы. Один из любимых кинематографистами писателей — Тарьей Весос (1897—1970). Его роман «Семя» выбрал для своей первой картины в 1974 году молодой режиссер Эрик Сульбаккен.

●

Другой интересный дебют на материале норвежской литературы — фильм Сверре Удпэса «Фру Ингер из Эстрота» (1975) по драме Генриха Ибсена. В фильме воссозданы подлинные исторические события XVI века, героиня его — одна из самых богатых и знатных женщин Норвегии, фру Ингер Гюльденлёве, возглавившая тайную борьбу норвежцев за освобождение из-под владычества Дании. Критика отмечает высокий профессиональный уровень фильма Сверре Удпэса, признав его одним из лучших произведений современного норвежского кино.

Фру Ингер играет замечательная норвежская актриса Ингрид Вардун. Советским зрителям она знакома по VIII Московскому международному фестивалю, где ей была присуждена премия за роль в фильме «Свадьба Лины».

●

Один из ведущих норвежских кинематографистов сегодня — Кнут Андерсен, режиссер одиннадцати фильмов, большинство которых представляет собой легкие развлекательные комедии. Однако Андерсен поставил и несколько серьезных по тематике фильмов.

Его фильм «Выжженная земля», рассказывающий о событиях 1944 года, получил три награды на VI Московском кинофестивале: диплом за воплощение на экране мужества в борьбе с фашизмом, премию Советского Комитета защиты мира и премию журнала «Искусство кино».

Кнут Андерсен был также норвежским режиссером в совместной советско-норвежской постановке «Под каменным небом».

Новый фильм Кнута Андерсена «Лето, когда мне исполнилось пятнадцать» — экранизация романа современного писателя Кнута Фальдбаккена. В центре картины — мальчик, которого летом отправляют в деревню к родственникам. Обстановка в семье не из лучших, и Петер внезапно обнаруживает, что отношения между людьми могут быть очень сложными.

Но лето в деревне рождает и светлые ощущения. К Петеру приходит первая любовь. Режиссеру удалось изобразить сложные проблемы переходного возраста без сентиментальности, с юмором, который необходим в молодежном фильме.

Критики оценили фильм «Лето, когда мне исполнилось пятнадцать» как лучшую работу Кнута Андерсена.

*М. Смирнова*

---

## Панама

---

В Панаме с большим успехом прошла премьера ленты «Это случилось на руднике «Марусиа» чилийского режиссера Мигеля Литтина, вынужденного эмигрировать после фашистского переворота из Чили.

Накануне премьеры посол хунты в Панаме попытался добиться запрета демонстрации картины. Он обратился с нотой в Министерство иностранных дел Панамы, квалифицируя ленту как «подрывную» и называя Мигеля Литтина «врагом Чили». При этом он аргументировал свое требование подписанным в 1937 году соглашением между Панамой и Чили о запрете показа картин, «посягающих на мораль, традиции и нравы двух стран» Но домогательства посла Пиночета были решительно отвергнуты. В своем ответе директор Национальной синематеки и генеральный секретарь Фронта работников культуры Панамы заявили, что показ фильма разрешен правительством и что в нем не содержится ничего такого, что бы «противоречило действительным фактам». Картина «Это случилось на руднике «Марусиа» (о ней уже сообщалось в «Синераме») с успехом демонстрировалась на экранах Кубы, Италии, Западной Германии, Мексики, достойно представляла киноискусство континента на IV Ташкентском кинофестивале.

*В. Моисеев*

---

## Польша

---

Фильм «Прозрение» (по сценарию Юрия Нагибина) снял молодой режиссер Ян Будкевич, до этого работавший вторым режиссером у Анджея Вайды. Первая самостоятельная работа Яна Будкевича — известный советским телезрителям фильм «Декамерон-40».

Действие картины «Озарение» происходит в глухой кашубской деревушке, где герой фильма Ян, путешествующий по Польше, решает остаться и работать в рыболовецкой артели.

Председатель артели Скворонек, стремясь любой ценой увеличить улов рыбы, несмотря на возражения опытных рыбаков, поручает Яну соорудить запруду на узенькой речушке, по которой каждый год угри идут на нерест к морю. В конце концов герой фильма осознает безнравственность насилия над природой и сам разрушает возведенную с таким трудом запруду...

«Глубоко гуманистический рас-

сказ Юрия Нагибина, — говорит режиссер, — чрезвычайно актуально звучит сегодня, в эпоху экологических конфликтов, когда охране окружающей среды уделяется огромное внимание. Проблема «Человек и природа» — одна из важнейших проблем современности. Мы с удовольствием работали над фильмом, а о том, насколько он получился, судить зрителям».

«Прозрение» соединяет в себе элементы сюжетной новеллы и документального репортажа, реалистического рассказа и поэтической притчи. В главных ролях снимались актеры Ян Новицкий и Анна Нехребецка, исполнительница роли Мюллеровой в «Земле обетованной» Анджея Вайды.

●

На экранах польских кинотеатров идет новый фильм режиссера Марека Пивовского «Извините, здесь бьют?», получивший на недавнем III Фестивале польских художественных фильмов в Гданьске один из призов. Это второй, после созданного шесть лет назад и имевшего большой успех «Рейса», полнометражный фильм талантливого молодого режиссера. Марек Пивовский известен также не сходящими с экранов Польши короткометражными лентами «Успех», «Иметь шестнадцать лет», «Психодрама», «Штопор» и «Волосы» (Главный приз на фестивале короткометражных фильмов в Кракове в 1973 году). Как актер, он снимался в «Квартальном балансе» режиссера Кшиштофа Занусси.

Сценарий новой картины написан Пивовским по мотивам собственной новеллы «Трактат о «мокрой работе», отмеченной премией Молодежной секции Союза польских кинематографистов.

«Извините, здесь бьют?» — «почти классический детектив», как отмечает польская критика, снятый в парадокументальной манере оператором-документалистом Витольдом Стоком. «Почти», потому что определить жанр фильма трудно. В нем есть и захватывающая интрига (ограбление и расследование), но есть и серьезные, глубокие размышления о нравственных проблемах. Ведущий расследование капитан Мильде осознает, как не просто бывает определить ту границу, которую нельзя переступать, даже стремясь к благородной цели — поимке преступника.

Режиссер отказался от профессиональных актеров и главные роли поручил бывшим чемпионам Европы по боксу — Ежи Кулею и Яну Щепаньскому, чрезвычайно популярным в Польше спортсменам. В фильме снимались также студенты, журналисты, учащиеся техникумов и школ, рабочие, железнодорожники и т. д.

А вот что сказал о новом фильме сам Марек Пивовский в своем недавнем интервью: «Я решил прежде всего отказаться от схемы детективной загадки. В фильме с самого начала известно, кто преступник... Детективная загадка подменяется загадкой этической. Можно ли бороться с преступниками не слишком чистыми методами? И кто может установить этические рамки для подобных случаев?

...Эта история основана на реальных фактах, на документах. И, может быть, поэтому я пригласил оператора-документалиста. Мне кажется, что соединение классической драматургии с документальными по форме съемками вполне оправдано».



*«Извините, здесь бьют?», режиссер Марек Пивовский*

●

Летом этого года в Люблине состоялся традиционный III Международный кинофорум «Человек — Труд — Творчество». В результате плебисцита, проведенного среди зрителей, Главный приз форума присужден советскому фильму «На край света» режиссера Родиона Нахапетова. Вторую премию получил польский фильм «Семья» молодого режиссера Кшиштофа Войчеховского, дебютировавшего фильмом «Зверьчеловекоупырь» по повести Тадеуша Конвицкого и снискавшего известность своим вторым фильмом «Давайте любить друг друга». Фильм «Семья» получил также специальный приз «За лучшую работу молодого режиссера» и приз журналистов.

«Семья» в известной мере тематическое продолжение фильма «Давайте любить друг друга», по проб-

лематика «Семьи» несколько сложнее. Как писал кинокритик Вальдемар Холодовский: «Семья» Войчеховского — это прежде всего острая дискуссия об изображении деревни в литературе и кино. Режиссер не боится показать неоднозначные, зачастую конфликтные связи прошлого и настоящего, определяющие сегодняшнюю жизнь деревни. Отказавшись от фабульного построения фильма, Войчеховский создал панораму жизни польского крестьянства».

●

«Огни еще живы» — так называется первый совместный польско-японский фильм (сценарий и постановка Нобито Абе, производство творческого объединения «Кадр» и фирмы «Каинокан» — Токио) о судьбе молодого японца, умирающего от лучевой болезни.

...Его родители погибли в результате взрыва американской атомной бомбы вместе с 200 тысячами жителей Хиросимы. До недавнего времени герой фильма — Нобито не ощущал никаких признаков болезни, окончил медицинский институт, много путешествовал. Но теперь врачи заключают: жить молодому человеку осталось несколько часов.

Нобито вспоминает свое прошлое: во время практики в Париже он познакомился с молодой полькой — Кристиной. Молодые люди полюбили друг друга. Когда девушка призналась любимому, что у нее будет ребенок, тот, как бы интуитивно чувствуя надвигающуюся угрозу, восклицает: «Это невозможно — я же из Хиросимы!» Воспоминания умирающего перемешаны с действительностью, документальные кадры Хиросимы и Освенцима — с видами современного Токио, и уже непонятно — является ли это лирическими отступлениями режиссера или же предсмертными видениями Нобито...

В фильме снимались популярные польские актрисы Люцина Винницка и Божена Дыкель. Съемки проводились в Японии, Франции и Польше. Оператор — Ян Лясковский, известный зрителям по фильмам «Тень» Кавалеровича, «Прощания» Хаса, «Ленин в Польше» Юткевича, «Йовита» Моргенштерна», «Последний день лета» Конвицкого и др. В фильме использованы документальные кадры, снятые в Хиросиме после взрыва атомной бомбы, в Освенциме и в Варшаве в период второй мировой войны.

*В. Буряков*



*Советский фильм «На край света», получивший Главный приз на III Международном кинофоруме в Люблине, режиссер Родион Нахапетов*

## США

В Нью-Йорке состоялась премьера фильма Ингмара Бергмана «Лицом к лицу», где главную роль сыграла актриса Лив Ульман. Скандинавская пресса, отмечая, что это «одна из лучших ролей Ульман, сыгранных ею в кино», тем не менее довольно сдержанно отзывается о картине, о которой сам Ингмар Бергман сказал: «Главное в фильме — это проблема Жизни и Смерти. Это самый удачный и самый личный мой фильм».

«Лицом к лицу» — это история врача-психиатра (эту роль исполняет Лив Ульман), которая должна приносить облегчение людям, но сама не может разобраться в своей личной жизни.

После премьеры фильма в Вашингтоне рецензент «Нью-Йорк таймс» писал: «Я не знаю другой актрисы, которая с таким совершенством, точностью и достоверностью передавала бы самые разнообразные оттенки чувств и настроений. Но в то же время нет второго режиссера, который нашел бы такую роль для актрисы».

Большинство американских критиков считает, что эта роль принесет Лив Ульман «Оскара». В картине «Лицом к лицу» Ульман выступает в паре с шведским актером Эрландом Юсефсоном (ее партнером по «Сценам из супружеской жизни»).

Одновременно с премьерой фильма «Лицом к лицу» в США вышла книга американского журналиста Берни Гарфинкела «Лив Ульман — Ингмар Бергман», которая моментально исчезла с прилавков



*Лив Ульман в фильме «Лицом к лицу»*

книжных магазинов. Как известно, Ингмар Бергман покинул Швецию и переехал в Лос-Анджелес, где его ждал Дино де Лаурентис, продюсер двух его будущих фильмов — «Веселая вдова» и «Змеиное яйцо». Действие «Змеиного яйца» происходит в Германии в начале 20-х годов. Партнером Лив Ульман в этом фильме будет актер Питер Фальк.

В своем интервью норвежскому журналисту актриса высказала опасения относительно своей работы в Голливуде. Одно из главных препятствий — язык. Второе препятствие — новая съемочная группа, где из «старой бергмановской гвардии» предполагается только участие оператора Свена Нюквиста...

Недавно Лив Ульман закончила книгу «Изменения». Как говорит сама актриса, это не автобиография, а скорее размышления о жизни. В ближайшее время Ульман намеревается снимать в Италии фильм «Мост слишком далеко», рассказывающий об одной из военных операций союзных войск в Голландии во время второй мировой войны. Ее партнерами в этом фильме будут Шон О'Коннери, Джон Хэкман, Лоуренс Оливье, Роберт Редфорд, Максимилиан Шелл и Энтони Хопкинс. Лив Ульман приглашена норвежским режиссером Нильсом Мюллером на главную роль в фильме «Анна на пустыре».

*О. Рязанова*

●

После почти десятилетнего перерыва в кинематограф вернулась Одри Хепберн.

«Прекраснейшая из всех леди» — так назвал ее Джордж Кьюкор, режиссер, снимавший, начиная с Греты Гарбо, самых блистательных актрис Голливуда, режиссер, в фильме которого «Моя прекрасная леди» актриса сыграла одну из лучших своих ролей. Премия Британской киноакадемии за эту работу пополнила коллекцию наград Хепберн, первой из которых был «Оскар» за роль принцессы-мечтательницы в фильме Уильяма Уайлера «Римские каникулы». Колоссальный успех этой картины позволил Одри Хепберн войти в число «звезд».

Сама же актриса сдержанно относилась к своей славе: «Я никогда не чувствовала себя знаменитостью».

Одри Хепберн талантливо снялась в таких разных ролях, как преданная няня в «Истории монахини», дерзкая, искушенная в жизни девица в «Завтраке у Тиффани» или восторженная Наташа Ростова в экранизации «Войны и мира» Кинга Видора. Одри Хепберн сыграла шестнадцать ведущих ролей за тринадцать лет. Снявшись в 1967 году в картине «Подождите до темноты» и войдя очередной раз в число лучших актрис года, она на пике своей славы, в расцвете сил, в возрасте 38 лет ушла из кино.

«Я никогда не принимала особого решения не сниматься в кино, — говорит в одном из интервью актриса. — Просто не хотелось повторять роли, которые уже играла раньше. Но я всегда надеялась, что вернусь еще в кино. Никогда не думала, что так долго не буду работать».

Последний фильм режиссера Ричарда Лестера «Робин и Мариан» помог вернуть кинематографу Одри Хепберн. В фильме Лестера Одри Хепберн снялась в роли Мариан, возлюбленной Робин Гуда.

Когда, получив сценарий Джеймса Голдмана «Робин и Мариан», актриса взглянула на название, то подумала: «Я слишком стара, чтобы сыграть подругу Робин Гуда». «В течение тех лет, что я не снималась в кино, мне часто присылали сценарии, — рассказывает актриса в интервью американскому журналу «Ньюсуик». — Но обычно в них были истории молоденьких девушек-сорванцов, похожих на те, что я играла раньше. Я подумала, что в сценарии Джеймса Голдмана будет очередная история такой девушки.

Однако эпоха Робин Гуда была мне интересна. Я начала читать сценарий и не смогла оторваться. Не только потому, что он прекрасно написан. Я поняла — для меня есть роль. Эта роль привлекла меня ред-

кой возможностью сыграть женщину моего возраста». (События в фильме происходят двадцать лет спустя, нежели те, на которых основан популярный вариант легенды о Робин Гуде.)

Робин и Мариан встречаются вновь в конце своей жизни. Вот чем интересен для меня замысел картины. До сих пор они жили, не размышляя. Сейчас они пытаются осмыслить прошлое и решить, как жить в старости».

«По натуре я человек замкнутый, — говорит Хепберн, — и играть мне труднее, чем многим актрисам. Тем более хотелось бы, чтобы мое возвращение в кинематограф прошло без лишней суеты и шумихи. Съемки, игра — в этом есть что-то иллюзорное, неуловимое, это как воздух. Только без воздуха жить нельзя, а без съемок можно. К тому же большой актрисой я себя не считаю. Я снова на съемочной площадке, но не стоит думать, что теперь, вернувшись, я останусь в кино навсегда...»

*И. Германова*

*В новом фильме режиссера Артура Пенна «Излучины Миссури» снимались Марлон Брандо и Джек Николсон*



## Финляндия

В настоящее время финское кино переживает затяжной и глубокий экономический кризис. Если в послевоенные годы объем кинопроизводства колебался от 14 до 30 фильмов в год, то в 1974 году на финские экраны вышло только два черно-белых отечественных фильма, получивших самые отрицательные оценки критики, которая писала, что эта продукция «представляет финское кино в самом жалком виде».

Сокращение производства фильмов лишило многих кинематографистов работы. Опытные режиссеры, снявшие по 20—30 картин, были вынуждены искать работу на телевидении. (В Финляндии, помимо государственного, существует также ТВ коммерческое, выпускающее в год 800—1000 рекламных сюжетов по 15—30 секунд каждый.) В настоящее время 70—80 процентов финских кинематографистов занято в этой столь далекой от творчества области.

Соответственно сократилось и количество кинотеатров. За последние 15 лет их число снизилось с 600 до 300. А около половины населения Финляндии, составляющего 4,5 млн., живет в местностях, где практически не существует проката фильмов.

Правда, за последние два года кинопроизводство несколько оживилось. В 1975 году на экраны вышло 5, а к концу 1976 года будет выпущено 6 художественных кинофильмов. Однако этот незначительный рост не свидетельствует о выходе из кризиса, который характерен для кинематографий капиталистических стран с ограниченным внутренним кинорынком и не имеющих выхода за рубеж. Несмотря на то, что финская публика предпочитает картины отечественного производства, постановка фильма окупается очень редко и поэтому всегда сопряжена с большим финансовым риском. В результате целого ряда выступлений финских кинематографистов в 1969 году Министерством просвещения был основан Кинофонд, который является связующим звеном между государством и кинопромышленностью. Сценарии, представленные в специальную комиссию Кинофонда, обсуждаются с одной точки зрения: заслуживают ли они финансовой поддержки. Но члены комиссии руководствуются, как правило, отнюдь не художественными соображениями. Будучи представителями разных политических партий и разных киноорганизаций, они зачастую не могут прийти к единому решению.

Средств, которые Кинофонд делит сразу между несколькими картинами, достаточно для производства лишь одного полнометражного фильма, и поэтому финские кинопродюсеры не гарантированы от разорения. Деятельность Фонда неоднократно подвергалась критике со стороны кинематографистов. Однако в нынешнем году срок работы Кинофонда, созданного как временное учреждение, истекает, и его судьба еще не решена. Вероятно, он все же продолжит свое существование. Его финансовые ресурсы, составляющие менее десятой доли аналогичного Шведского киноинститута, предполагается удвоить. В его распоряжение должно быть выделено 6—7 миллионов марок в год.

Однако, как считают многие творческие работники страны, подобными полумерами невозможно решить коренные проблемы национального кинематографа

*О. Эльдарова*

*По страницам зарубежной печати*

# Зачем же так лгать, господа?

Попытки буржуазных кинокритиков фальсифицировать историю советского киноискусства путем искажения или замалчивания тех или иных фактов из жизни и творчества наших кинематографистов — явление далеко не новое на Западе. Подобные попытки многократно предпринимались в отношении Эйзенштейна, Кулешова, Довженко и других выдающихся мастеров социалистического кино, рожденного Великим Октябрем. Об одной новой и крайне неблаговидной акции такого рода, предпринятой в Мюнхене, рассказал недавно прогрессивный западногерманский критик и историк кино Ханс-Йохим Шлегель. Приводим его корреспонденцию с разрешения редакции журнала «Фильм унд Фернзеен» (ГДР), где она была опубликована впервые.

## «Смелое» сообщение

Публикация в мюнхенской газете «Зюддойче цайтунг» позволяет сделать вполне отчетливые выводы относительно того, каков, в сущности, подход буржуазных историков кино к изучению советского киноискусства. Как раз в то время, когда киноведы и кинокритики из Болгарии, ГДР, Венгрии, Румынии, ФРГ, Югославии, Великобритании, Италии, Швеции и США собрались в Москве на Международный симпозиум, посвященный творчеству Дзиги Вертова, здесь (имеется в виду правая пресса ФРГ. — *Прим. переводчика)* предпочли не только не публиковать отчет об этом симпозиуме, но и более того: «Зюддойче цайтунг», со ссылкой на Австрийский киномузей, сообщила об «умалчивании в СССР» о смерти Елизаветы Свиловой. Столь «смелое» сообщение появилось после того, как в день открытия симпозиума его участники официально почтили память скончавшейся в ноябре 1975 года Елизаветы Игнатьевны Вертовой-Свиловой...[1]

Итак, в тот самый момент, когда сотрудники Дзиги Вертова (его брат и оператор его фильмов Михаил Кауфман, Яков Толчан, Илья Копалин и другие), советские и зарубежные специалисты по изучению наследия Вертова вели дискуссию о последних достижениях киноведов разных стран, занимающихся этим вопросом, в ФРГ продолжали болтать об искажении и фальсификации вертовского наследия в СССР. А о том, что советские киноведы Сергей Дробашенко и Виктор Листов к этому моменту уже показали в Москве реставрированные при их участии копии первых выпусков «Киноправды» Вертова, снятых еще в 1922 году, и почти законченный вариант восстанавливаемой копии фильма «Колыбельная», созданного в 1937 году, мы не узнали из западноевропейской печати ровным счетом ничего. (Это тем более странно, что названные нами малоизвестные работы Вертова были представлены Сергеем Дробашенко еще на XXII Западногерманском фестивале короткометражных фильмов в Оберхаузене). Кстати, наиболее «остроумным» в сообщении «Зюддойче цайтунг», якобы основанном «на данных Австрийского киномузея», является следующее: о смерти Свиловой в СССР умолчали будто бы потому, что «эта жизнерадостная женщина не утаивала того, что официально хранилось в строгом секрете, а именно: что величайший мастер документального кино послереволюционного времени никогда не был членом партии».

Между тем на Московском симпозиуме, посвященном Дзиге Вертову, была проделана куда более важная работа, нежели раскрытие «тайны», давно известной из многочисленных публикаций, посвященных Вертову. На этом

[1] Некролог, посвященный Е. Свиловой, см. в журнале «Искусство кино», 1976, № 4.

симпозиуме был детально рассмотрен неизмеримо более важный вопрос о том, каким образом Вертов осуществил на практике то, что сам он однажды определил как свой метод «коммунистической расшифровки действительности». В центре дискуссии, таким образом, оказалась проблема актуальности подхода Вертова к созданию документальных фильмов. Йорг Андреес, студент режиссерского факультета из ГДР, чья дипломная работа была посвящена Вертову, так сформулировал на симпозиуме основную проблему марксистского исследования творчества автора «Киноправды»: практическое и теоретическое наследие новатора социалистического документального киноискусства должно сегодня изучаться таким образом и для того, чтобы это помогало преодолению недостатков современной документалистики и служило ее дальнейшему развитию.

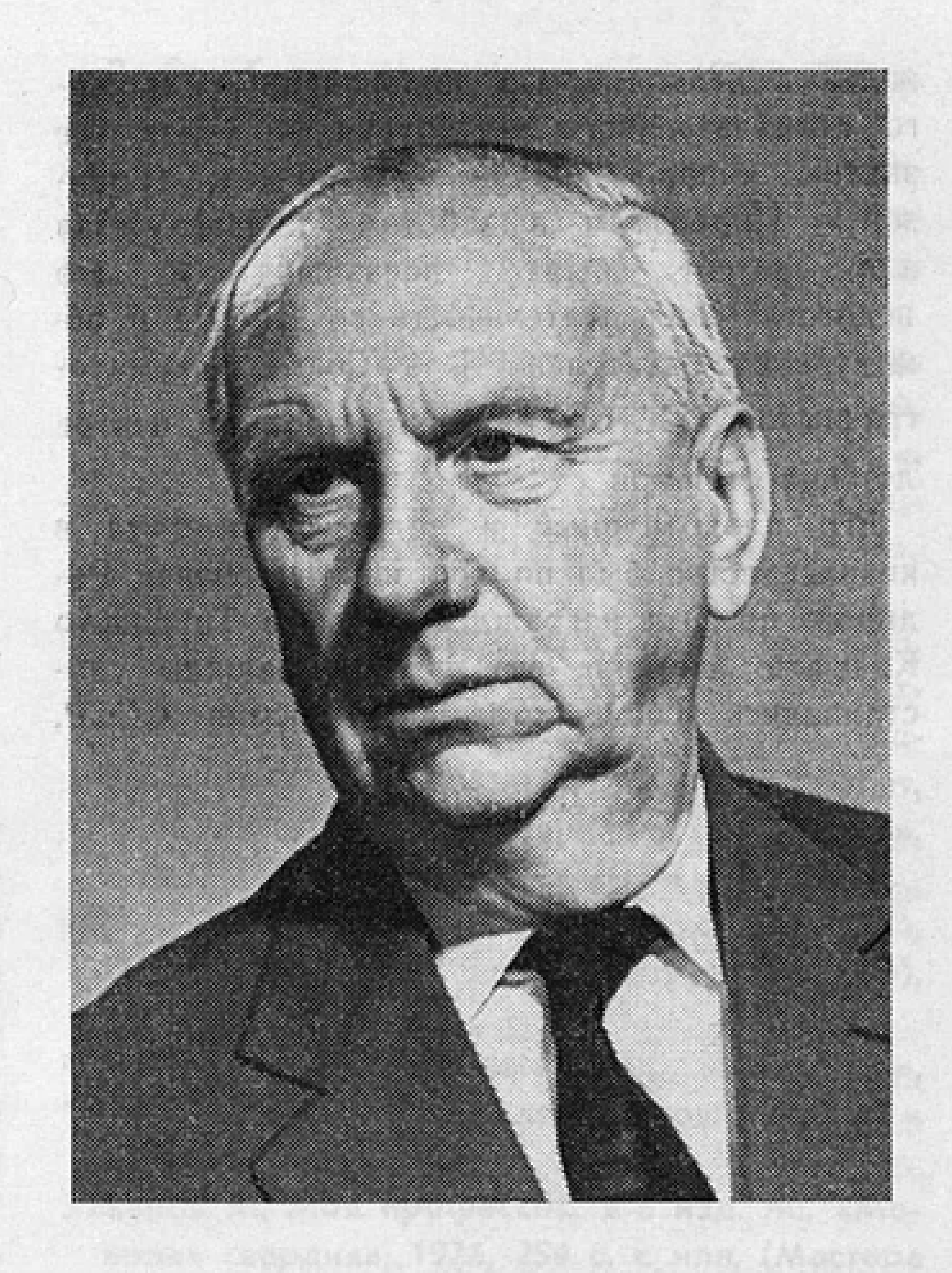
Именно к такому пониманию существа вопроса приводит знакомство с работами Сергея Дробашенко, Николая Абрамова, Александра Караганова и других многочисленных исследователей вертовского наследия в СССР, которые рассматривают его не как исторически отжившее явление, представляющее лишь музейный интерес, а как диалектически перспективную основу для настоящих и будущих поисков в области документального кино. Именно с этой плодотворной позиции на симпозиуме были успешно разоблачены попытки буржуазных, в частности «левацки» настроенных фальсификаторов, которые хотели бы представить Вертова позитивистом или же использовать его имя в антисоветских целях (как это делает, например, Годар и его «группа Дзиги Вертова»).

Австрийский киномузей, в 1967 году пустивший в оборот безответственно выполненный перевод дневников Вертова, с тех пор претендует на роль жреца-хранителя вертовского наследия. Правда, в апреле 1974 года Киномузей с помощью Союза кинематографистов СССР организовал полезную экспозицию выставки, посвященной творчеству Вертова, — в Австрии (она была показана также в Болгарии, ГДР, ФРГ, Швеции). Но сегодня Киномузей, спекулируя на антисоветских настроениях, характерных для реакционных кругов в Австрии и ФРГ, вернулся на старый путь и решился опубликовать в западногерманской печати столь «смелое» сообщение, о котором мы сочли полезным рассказать читателям. Самое непостижимое и отвратительное во всей этой истории заключается в том, что Киномузей посмел воспользоваться кончиной Елизаветы Вертовой-Свиловой, до конца своих дней остававшейся подлинной патриоткой Советской страны, для осквернения ее памяти пропагандистской фальшивкой в духе «холодной войны». Не сказалось ли здесь желание приклеить советским людям ярлык «диссидентов» «по крайней мере, после их смерти», если это невозможно было сделать при их жизни?

*Ханс-Йохим Шлегель*

Публикуя корреспонденцию Ханса-Иохима Шлегеля, напечатанную в журнале «Фильм унд Фернзеен», редакция журнала «Искусство кино» целиком разделяет возмущение автора явно недобросовестной и откровенно враждебной по отношению к советскому кино попыткой западногерманской газеты «Зюддойче цайтунг» исказить исторические факты, касающиеся творческой биографии Вертова, и опорочить имя Елизаветы Вертовой-Свиловой. Тем, кто в ФРГ отважился на столь «смелое» сообщение, должно быть ясно, что подобные демарши позорят их инициаторов и определенно не делают чести органам печати, предоставляющим в их распоряжение свои страницы...

# Он учил добру



Умер народный артист РСФСР, режиссер и педагог, профессор ВГИКа — Борис Генрихович Долин — один из первооткрывателей целого направления в советском и мировом кинематографе, мастер, стоявший у истоков советской научно-художественной кинематографии и прошедший вместе с нею большой и славный полувековой путь.

На редкость цельный, деятельный и целеустремленный человек, он прожил в искусстве счастливую жизнь и пронес сквозь годы творчества, через все свои фильмы одну тему, одну радость — чувство высокой и чистой любви к природе, радость общения с нею и страсть к ее познанию. Тонкий наблюдатель природы, он близко знал ее непреклонный устав, направленный на выживание сильных. Но не эта жестокая целесообразность природы была предметом его творчества. Оно вдохновлялось иным ее законом — столь же безусловным и столь же жизненно необходимым жизни — Законом Великой Любви. И потому искусство его было добрым искусством и вызывало в ответ «чувства добрые».

Замечательные фильмы Б. Г. Долина «Закон великой любви», «Звериной тропой», «История одного кольца», «Крылатая защита», «Слепая птица», «Удивительная история, похожая на сказку» и другие, широко известные в стране и за ее рубежами, отмеченные премиями многих всесоюзных и международных кинофестивалей, равно интересны, понятны и близки всем зрителям — детям, юным кинозрителям и взрослым, пожилым и старым, потому что всем строем своим и содержанием они обращены к лучшему, что в той или иной степени остается в нас от детства — к пытливой бескорыстной любознательности, к счастливой способности удивляться окружающему миру, к открытости чувств и готовности откликнуться на добро.

И все же первыми, главными, самыми необходимыми своими зрителями он всегда считал детей. Он знал детей, понимал их и любил активной, деятельной любовью.

В 1959 году он основал на Московской студии научно-популярных фильмов творческое объединение познавательных фильмов для детей и юношества. Этому объединению, программой которого стало органическое сочетание в детском кинематографе познавательного и эстетического начал, он до последних дней жизни отдавал все силы, всю энергию, весь пыл души. Его инициативе, его энтузиазму и воле мы обязаны появлению на свет уни-

кальных периодических киноизданий — детского познавательного киножурнала «Хочу все знать», киноальманахов «Звездочка», «Горизонт». Проблемам и заботам киноискусства для детей была посвящена и его педагогическая деятельность во ВГИКе и общественная деятельность в Союзе кинематографистов СССР и в Международном центре детских фильмов.

Его плодотворный и талантливый труд в киноискусстве был по достоинству оценен Родиной: он был награжден орденом Трудового Красного знамени. его фильмы дважды удостаивались Государственной премии СССР, Государственной премии РСФСР им. братьев Васильевых и Ломоносовской премии.

Неутомимый и бескомпромиссный борец за большую детскую познавательную кинематографию, ее верный, самоотверженный рыцарь, он жив во всем, что сделал, в благодарной памяти зрителей и учеников, в памяти друзей и товарищей по работе и прежде всего в памяти тех, кто продолжит начатое вместе с ним дело.

*А. Караганов, В. Рябинский,*
*Е. Осташенко, С. Райтбурт,*
*В. Лопатин, Н. Каспе, В. Злотов.*

# Новые книги о кино

Братолюбов С. **На заре советской кинематографии.** Из истории киноорганизаций Петрограда — Ленинграда 1918—1925 гг. Ред. и вступит. статья Н. Горницкой. Л., «Искусство» (Ленингр. от-ние), 1976, 167 с., 5000 экз., 92 к.

Вольман Н. **Ефим Учитель.** Л., «Искусство» (Ленингр. от-ние), 1976, 175 с. с илл. (Мастера сов. театра и кино), 25 000 экз., 55 к.

**Вопросы киноискусства.** Ежегодный ист.-теорет. сборник. Вып. 17. Отв. ред. Ю. М. Ханютин. М., «Наука», 1976, 320 с., 11 000 экз., 1 р. 24 к.

Востоков Е. **Сражающееся искусство.** М., «Знание», 1976, 56 с. (В помощь лектору), 5000 экз. 11 к.

Гершкович А. **Михаил Жаров.** Ил. очерк. М., «Искусство», 1976, 199 с. с илл. (Мастера сов. театра и кино), 50 000 экз., 58 к.

Громов В. **Софья Гиацинтова.** М., «Искусство», 1976, 240 с. с илл. (Мастера сов. театра и кино), 25 000 экз., 79 к.

Долматовская Г. **Род Стайгер.** М., «Искусство», 1976, 120 с. с илл. (Мастера зарубежного киноискусства), 25 000 экз., 53 к.

Закоян Г. **Армянское немое кино.** Ереван, Изд-во Акад. наук Арм. ССР, 191 с. с илл., 2000 экз., 1 р. 30 к.

Ирский Г. Л. **Современный кинотеатр.** М., «Искусство», 1976, 256 с. с илл., 5000 экз., 1 р. 6 к.

Карцева Е. **Вестерн. Эволюция жанра.** Предисл. Л. Трауберга. М., «Искусство», 1976, 255 с. с илл., 25 000 экз., 1 р. 44 к.

**Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня.** Сборник статей. Вып. 5. Сост. Г. А. Капралов и М. С. Шатерникова. М., «Искусство», 1976, 232 с., 25 000 экз., 1 р. 17 к.

**Многосерийный телефильм. Истоки, практика, перспективы.** Сборник. Сост. Г. Михайловой. М., «Искусство», 254 с., 10 000 экз., 1 р. 16 к.

**На экранах мира.** Вып. 6. Сост. Н. В. Савицкий. М., «Искусство», 215 с. с илл., 50 000 экз., 1 р. 53 к.

Пудовкин В. **Собрание сочинений.** В 3-х т. Т. 3. **Слово о фильмах. — Раздумья о мастерстве. — «Кинематограф — наше общее дело». — С общественной трибуны.** Сост. Т. Запасник и А. Петрович. М., «Искусство», 1976, 551 с., 25 000 экз., 3 р. 90 к.

Рыбак Л. **Марк Бернес.** М., «Искусство», 1976, 151 с. (Мастера сов. театра и кино), 25 000 экз., 59 к.

Смелков Ю. **Иван Лапиков.** М., «Искусство», 1976, 183 с. с илл. (Мастера сов. театра и кино), 25 000 экз., 52 к.

Ульянов М. **Моя профессия.** 2-е изд. М., «Молодая гвардия», 1976, 254 с. с илл. (Мастера искусств — молодежи), 50 000 экз., 47 к.

Фомин В. **Пересечение параллельных.** М., «Искусство», 1976, 359 с. с илл. (Творческая лаборатория кинематографиста), 25 000 экз., 1 р. 59 к.

Фрейлих С. И. **Личность героя в советском фильме.** М., «Знание», 1976, 48 с. с илл. (Новое в жизни, науке, и технике. Серия «Искусство» № 6), 182 800 экз., 15 к.

Фролов И. **Григорий Александров.** М., «Искусство», 1976, 255 с. с илл. (Мастера сов. театра и кино), 25 000 экз., 76 к.

Чудновский С. И. **Техническая эксплуатация усилителей киноустановок.** М., «Искусство», 1976, 191 с. (Б-ка киномеханика), 25 000 экз., 34 к.

Ширман Н. Т. **Фильмы для всех.** Советы кинолюбителям. Киев, «Мистецтво», 1976, 119 с. с илл., 32 000 экз., 24 к.

**Экран 1974—1975.** Сборник. Сост. Е. Бауман и Г. Долматовская. М., «Искусство», 1976, 245 с. с илл., 50 000 экз., 2 р. 44 к.

# Фильмография

---

Киностудия «Мосфильм»

**«Преступление».**

Фильм первый — «Нетерпимость», 8 ч.
Автор сценария Е. Ташков. Режиссер-постановщик Е. Ташков. Главный оператор С. Зайцев. Художники-постановщики М. Карташов. Л. Платов. Композитор А. Эшпай. Звукооператор И. Урванцев.
В главных ролях: И. Озеров. Е. Габец В. Юшков. С. Тимофеев. Л. Гурченко. Н. Гриценко. Б. Новиков В. Стржельчик. Е. Ташков. И. Мурзаева, Н. Гвоздикова. И. Рыжов. Л. Соколова. Ф. Яворский. Н. Медведева.

Фильм второй — «Обман», 14 ч.
Автор сценария Е. Ташков, при участии Р. Ибрагимбекова. Режиссер-постановщик Е. Ташков. Операторы-постановщики Б. Кочеров, П. Шумский. Художник-постановщик Л. Платов. Композитор А Эшпай. Звукооператор И Урванцев.
В главных ролях: Ю. Соломин, В. Стржельчик. В Шарыкина. И. Шевчук, Н. Гвоздикова. Н Гриценко. Б. Новиков. С Яковлев, Г. Гай. Н. Граббе. Е. Габец. О. Голубицкий, Б. Юрченко. Н. Маликов, А. Воеводин.

**«Раба любви»**, 10 ч.

Авторы сценария А. Михалков-Кончаловский, Ф. Горенштейн. Режиссер-постановщик Н. Михалков. Оператор-постановщик П. Лебешев. Художник-постановщик А. Адабашьян. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В Бобровский.
В главных ролях: Е Соловей. Р. Нахапетов, А. Калягин, О. Басилашвили, К. Григорьев, Н. Михалков, Н. Пастухов, В. Кузнецова, Е. Стеблов, И. Ульянова. Г. Ронинсон, В. Комиссаров, М. Чигарев, А. Яковлев.

**«Развлечение для старичков»**, 8 ч.

Авторы сценария Л. Завальнюк, С. Кулиш. Режиссер-постановщик А. Разумовский. Операторы-постановщики Р. Келли. В. Фридкин. Художник-постановщик С. Меняльщиков. Композитор И. Ефремов. Звукооператор Б. Зуев.
В главных ролях: В. Васильева, Н. Засухин, Н. Парфенов, С. Чекан. А Вокач, Н. Рыбников, Л. Куравлев В. Заманский, В. Носик. В. Карманов, Н. Репнина. Г. Шумский. В. Кочеткова. Н. Гурзо. М. Гаврилко. Г. Милляр. П. Винник.

**«Сказ про то, как царь Петр арапа женил»**, 10 ч.

Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид. А. Митта. Режиссер-постановщик А. Митта. Оператор-постановщик В. Шувалов. Художники-постановщики И. Лемешев. Г. Кошелев. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Л. Трахтенберг.
В главных ролях: В Высоцкий, А. Петренко. И. Рыжов. И. Мазуркевич. М Кокшенов. С. Морозов, В. Золотухин. М. Глузский. О. Табаков. Женя Митта.

**«Страх высоты»**, 10 ч.

Автор сценария П. Шестаков. Режиссер-постановщик А. Сурин. Операторы-постановщики И. Гелейн, Ю. Невский. Художник-постановщик В. Филиппов. Композитор Э. Артемьев. Звукооператоры В. Киршенбаум, А. Погосян.
В главных ролях: А. Папанов, И. Мирошниченко. А. Мягков. В. Зельдин, Ж. Прохоренко. А. Филозов. И. Резникова.

---

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

**«Потрясающий Берендеев»**, 7 ч.

Автор сценария В. Потоцкий. Режиссер-постановщик И. Вознесенский. Оператор-постановщик А. Полканов. Художник-постановщик Н. Сендеров. Композитор А Рыбников. Звукооператор А. Голыженков.
В главных ролях: Сергей Образов, Андрей Харыбин, Е. Евстигнеев, Л. Евстигнеева, Б. Иванов, А. Миронов, Э. Мильтон, Л. Каневский, Л. Дуров, Т. Давыдова, А. Смирнов.

**«Там, за горизонтом»** (второй фильм дилогии «За облаками небо»), 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 7 ч.

Авторы сценария Ю. Принцев, Ю. Егоров. Режиссер-постановщик Ю. Егоров. Оператор-постановщик Е. Давыдов. Художник-постановщик И. Бахметьев. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор Н. Озорнов.
В главных ролях: А. Солоницын, В. Санаев, Ю. Богатырев, А. Чухрай, В. Дворжецкий. О. Ефремов, Г. Сайфулин, С. Никоненко, Л. Малеванная, Ю. Назаров, И. Ясулович, Ю. Каюров, К. Лучко, Б. Голдаев, Ю. Демич. В. Лескова.

**«Эта тревожная зима»**, 8 ч.

Автор сценария В. Спирина. Режиссер-постановщик И. Николаев. Оператор-постановщик С. Филиппов. Художник-постановщик О Кравченя. Композитор А. Николаев. Звукооператор М. Галудзин.
В главных ролях: Э. Марцевич, Ю. Цоглин. Е Максимова. Е. Строева. Н Воробьева. М. Поляк, А. Карнаушкин, Саша Копов. Лена Костярева, Лена Безносикова, Саша Симакин, Слава Надаховский, Сурен Чахоян, Катя Гражданская. Оля Казина.

---

Киностудия «Ленфильм»

**«Иван и Коломбина»**, 8 ч.

Авторы сценария В. Липатов, В. Приемыхов. Режиссер-постановщик В. Чечунов. Главный оператор К. Рыжов. Главный художник Б. Бурмистров. Композитор С. Слонимский. Звукооператор Г. Беленький.
В главных ролях: А. Харитонов, Е. Цыплакова, Ю. Орлов. И. Муравьева, В. Фокин, И. Ледогоров, К. Сорокин, В. Басов, Г. Юхтин.

**«...И другие официальные лица»**, 9 ч.

Автор сценария А. Горохов. Режиссер-постановщик С. Аранович. Оператор-постановщик Г. Марандажян. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор И. Вигдорчик.
В главных ролях: В. Тихонов, И. Мирошниченко, А. Грачев, В. Санаев, Э. Романов, Г. Килгас,

В. Якут, Л. Дуров, Е. Ханаева, Н. Волков-старший, А. Галибин, Л. Круглый.

**«Прошу слова»**, 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 7 ч.

Автор сценария Г. Панфилов. Режиссер-постановщик Г. Панфилов. Главный оператор А. Антипенко Художник-постановщик М. Гаухман-Свердлов. Композитор В. Биберган. Звукооператор Э. Ванунц.
В главных ролях: И. Чурикова, Н. Губенко, Л. Броневой, Д. Бессонов, В. Ковель. А. Самсонов, В. Ляхов. В. Медведев, Л. Больщов, Н. Сергеев, А. Охитина, В. Казаринов, К. Тягунов, В. Шукшин, Н Еремеева, Э. Романов, С. Жукович, Виталий Жабовский, Катя Волкова.

**«Сентиментальный роман»** (по мотивам книги Веры Пановой), 10 ч.

Автор сценария И. Масленников. Режиссер-постановщик И. Масленников. Главный оператор Д. Месхиев. Художник-постановщик М Каплан. Композитор В Дашкевич. Звукооператор А. Зверева.
В главных ролях: Е. Проклова, Е Коренева, Н. Денисов. С. Любшин. С Милицко. Л Гурченко. Л. Дмитриева, Н. Назарова, В. Титова, В. Басов, И. Бортник, М. Боярский, Н. Вальяно, Б. Галкин, Н. Караченцев, О. Янковский.

**«Степанова памятка»** (по мотивам сказов П. Бажова), 9 ч.

Авторы сценария К. Ершов, Г. Панфилов. Режиссер - постановщик К. Ершов. Главный оператор Е. Шапиро. Художники В. Костин, В. Кострин. Композитор В. Биберган. Звукооператор Г. Корховой
В главных ролях: Л. Чикурова, Г. Егоров, И. Губанова, Н. Андрейченко, И. Костолевский, Л. Круглый, Дима Дымов.

---

Совместное производство киностудии «Ленфильм» (СССР) и «Феннада-фильм» (Финляндия)

**«Доверие»**, 10 ч.

Авторы сценария М Шатров, В. Логинов. Режиссеры-постановщики В. Трегубович, Э. Лайне. Главный оператор Д. Месхиев. Главный художник Г. Мекинян. Композитор Г. Свиридов. Звукооператоры И. Черняховская, Э. Лумес.
В главных ролях: К. Лавров, В. Татосов, И. Дмитриев, М. Терехова, А. Шуранова, Л. Мерзин, А. Солоницын, Л. Неведомский, А. Эйбоженко, О. Янковский, В. Сивола, Ю. Тяхтеля, Ю. Пауло, М. Ранин, Э. Саарио, Э. Салми, Ю. Юркка, О. Туоми.

---

Совместное производство киностудии «Беларусьфильм» (СССР) и киностудии «Баррандов» (ЧССР)

**«Маленький сержант»**, 9 ч.

Авторы сценария Ю. Яковлев, Л. Томан. Режиссер-постановщик Л. Голуб. Главный оператор О. Авдеев. Художники Ю. Булычев, А. Волеман, И. Рогатень. Композитор Я. Тауснигер. Звукооператор В. Морс.
В главных ролях: В. Клименков, В. Власакова, Г. Корольков, А. Барковский, Л. Клегрова.

---

Киностудия имени А. П. Довженко

**«Канал»** (по мотивам одноименного романа И. Григурко), 9 ч.

Авторы сценария Л. Череватенко, В. Бортко. Режиссер-постановщик В. Бортко. Оператор-постановщик В. Курач. Художник-постановщик Г. Павленко. Композитор Б. Буевский. Звукооператор А. Ковтун.
В главных ролях: В. Олексеенко, И. Миколайчук, И. Гаврилюк, А. Переверзев, С. Гурзо-младший, А. Матешко, Н. Егорова, Е. Брондукова, Е. Гвоздев, Б. Лукьянов. Н. Заднепровский.

**«Там, вдали, за рекой»** (по мотивам повести В. Дроздова и Ю. Капусто «Война на хуторах, или Юность Феди Панько), 8 ч.

Автор сценария Е. Митько. Режиссер-постановщик М. Ильенко. Оператор-постановщик В. Ильенко. Художники-постановщики С. Бржестовский, А. Мамонтов. Композитор В. Ильин. Звукооператор С. Сергиенко.
В главных ролях: Владимир Шпудейко, Сережа Корниенко. И. Шевчук, В. Иванов, Ю. Мажуга, В. Шакало. С. Родина, В. Олексеенко, Л. Гурова, Б. Болдыревский, А. Поддубинский. Ю. Дубровин, С. Кондратова, С. Свечников, Нина Реус.

---

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бекназаряна

**«Рыжий самолет»**, 7 ч.

Автор сценария А. Агабабов. Режиссеры-постановщики А. Агабабов, А. Айрапетян. Оператор-постановщик Р. Ватинян. Художник-постановщик Р. Бабаян. Композитор Р. Амирханян. Звукооператор И. Ордуханян.
В главных ролях: К. Джанибекян, Л. Вартанян, С. Переладова.

---

Киностудия «Грузия-фильм»

**«Переполох»**, 8 ч.

Авторы сценария З. Арсенишвили, Л. Гогоберидзе. Режиссер-постановщик Л. Гогоберидзе Оператор-постановщик Л. Ахвледиани. Художники-постановщики Г Гигаури, З. Медзмариашвили. Композитор Н. Габуния. Звукооператор В. Долидзе.
В главных ролях: Н. Харадзе. С. Чиаурели. Г. Гегечкори. Г Авалишвили, З. Кикалейшвили. Д. Гаганидзе. К. Кавсадзе, Г. Кобахидзе, И. Гилаури, Н. Малазония, Н. Ананишвили .М. Бауэр.

---

Рижская киностудия

**«Мой друг — человек несерьезный»**, 9 ч.

Автор сценария А. Горохов. Режиссер-постановщик Я. Стрейч. Оператор-постановщик М. Звирбулис. Художник-постановщик В Шилдкнехт. Композитор Р. Паулс. Звукооператор Е. Ольшанко.
В главных ролях: Я. Паукштелло, Г. Мацулевич. Д. Ритенбергс, А. Михайлов, Л. Берзиня. Э. Валтерс.

**«Не бойся, не отдам»**. 8 ч.

Автор сценария А. Зиле. Режиссер-постановщик Б. Ружс. Оператор-постановщик З. Дудиньш. Художник-постановщик Г. Земгалс. Композитор П. Плакидис. Звукооператор А. Патрикеева.
В главных ролях: Г. Яковлев. У. Витолс, Л. Лиепиня, Д. Ритенбергс, Л. Баумане, Х. Вaздик, О. Берзиньш, О. Озолиня, Э. Крастиня, Я. Лусенс.

**«Стрелы Робин Гуда», 8 ч.**

Авторы сценария К. Рапопорт, С. Тарасов. Режиссер-постановщик С. Тарасов. Оператор-постановщик Д. Симанис. Художник-постановщик Д. Рожлапа. Композитор Р. Паулс. Звукооператор И. Яковлев.
В главных ролях: Б. Хмельницкий, Р. Разума, В. Артмане, Э. Павулс, Р. Анцанс, Х. Швейц, А. Масюлис, Ю. Каморный, Ю. Стренга, И. Буранс, М. Мартынсоне, Л. Плесумс, М. Вердыньш, Н. Дупак.

---

## Киностудия «Туркменфильм»

**«Наследник» (по мотивам одноименной повести А. Пайтыка), 9 ч.**

Авторы сценария: А. Пайтык, К. Оразсахатов. Режиссер-постановщик К. Оразсахатов. Оператор-постановщик У. Сапаров. Художник-постановщик А. Зарипов. Композитор А. Агаджиков. Звукооператор Н. Базарова.
В главных ролях: О. Ниязбердыева, С. Аннаклычева, Т. Сейткулиев, М. Оразов, Т. Рустамова, А. Давлетов, А. Джаллыев, Х. Муллык, С. Мурадова.

---

## Зарубежные фильмы

Производство Студии художественных фильмов (Болгария)

**«Эта прекрасная жизнь», 8 ч.**

Автор сценария Владимир Зарев. Режиссер Мария Русева. Оператор Венец Димитров. Художник Боянка Ахрянова. Композитор Александр Иосифов.
В ролях: Васил Попилиев, Меди Димитрова, Светла Добринович, Георгий Стоянов, Георгий Русев, Вылчо Камарашев, Васил Вачев.

---

Производство киностудии ДЕФА (ГДР)

**«Ульзана», 9 ч.**

Авторы сценария Гойко Митич, Готтфрид Кольдитц. Режиссер Готтфрид Кольдитц. Оператор Хельмут Бергман. Художник Хайнц Рёске. Композитор Карл-Эрнст Зассе.
В ролях: Гойко Митич, Рената Блюме, Амза Пеля, Рольф Хоппе, Коля Рэуту.

---

Производство киностудии «Бухарест» (Румыния) при участии киностудии ДЕФА (ГДР)

**«Бессмертные», 9 ч.**

Авторы сценария Титус Попович, Серджиу Николаеску. Режиссер Серджиу Николаеску. Оператор Александру Давид. Художники Филип Димитру, Север Френциу, Иоана Кантуняри, Ричард Шмидт. Композиторы Тибериу Олах, Николае Ковач.
В ролях: Амза Пеля, Ион Бесою, Иларион Чобану, Серджиу Николаеску, Жан Константин, Коля Рэуту, Мирча Паску, Джина Патрики, Хайде-Мария Венцель.

---

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия)

**«Звезда падает вверх»**

Авторы сценария Вацлав Нывлт, Ладислав Рихман, Иржи Штайдл. Режиссер Ладислав Рихман. Оператор Ян Калиш. Композитор Ладислав Штайдл. Художник Ольдржих Босак.
В ролях: Карел Готт, Итка Молавцова, Йозеф Сомр, Иржи Совак, Зузана Коцурикова, Владимир Раж.

---

Производство рабочего кинообъединения «Белград» (Югославия)

**«Мальчик и скрипка», 8 ч.**

Авторы сценария Аленка Ранчич, Йован Ранчич. Режиссер Йован Ранчич. Оператор Боголюб Петрович.
В ролях: Янез Врховец, Аленка Ранчич, Драгомир Фелба, Владан Живкович, Стеван Маркович, Борис Ваканяц, Небойша Бакочевич, Татьяна Петричевич, Перица Чуркович.

---

Производство «Компания Чинематографика чимпион» (Италия), «Ле фильм конкордия» (Франция) и «Ч. Ч. П. И. Синематографика» (Испания)

**«Профессия: репортер», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.**

Авторы сценария Марк Пеплоу, Питер Уоллен, Микеланджело Антониони. Режиссер Микеланджело Антониони. Оператор Лючано Товоли. Художник Пьеро Полетто.
В ролях: Джек Николсон, Мария Шнайдер, Дженни Ранэйкр, Ян Хендри, Стефен Беркофф, Амбруаз Биа, Хосе Мария Кафарель, Джеймс Кэмпбелл, Манфред Шпайс, Анхель дель Позо, Чак Малвехилл.

---

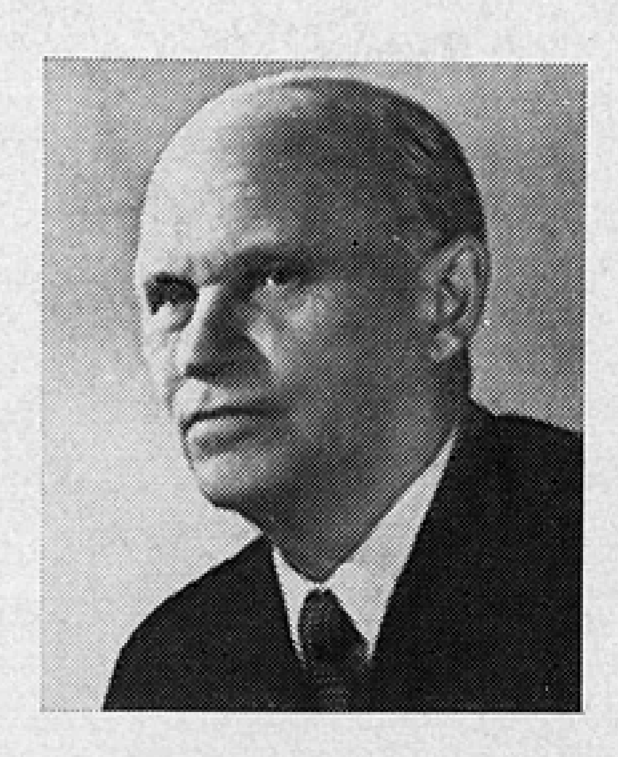
Производство «Майкл Тодд компани» (США)

**«Вокруг света в 80 дней»**

Авторы сценария Джеймс По, Джон Фэрроу, С. Д. Перельман. Режиссер Майкл Андерсон. Оператор Лайонел Линден. Художники Джеймс Салливан, Кен Адамс. Композитор Виктор Янг.
В ролях: Дэвид Нивен, Кантинфлас, Роберт Ньютон, Марлен Дитрих, Ширли Мак-Лейн, Ноэль Коуард, Шарль Буайе, Фернандель, Фрэнк Синатра, Бестер Китон, Луис Домингин.

---

# ПОЗДРАВЛЯЕМ



с 75-летием

**Косматова Леонида Васильевича,** заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, профессора, кинооператора, снимавшего фильмы «Каторга», «Земля жаждет», «Летчики», «Поколение победителей», «Зори Парижа», «Семья Оппенгейм», «Дело Артамоновых», «Вольница», «Мичурин», «Сестры», «Восемнадцатый год», «Хмурое утро», «Год, как жизнь», «Каменный гость», «Морской характер» и другие



с 50-летием

**Ташкова Евгения Ивановича,** лауреата Премии имени братьев Васильевых, режиссера-постановщика фильмов «Жажда», «Приходите завтра», «Майор Вихрь», «Адъютант его превосходительства», «Дети Ванюшина», «Преступление».





*Жюльен Сорель — Н. Еременко*

«КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ»,
ПО РОМАНУ СТЕНДАЛЯ.
РЕЖИССЕР С. ГЕРАСИМОВ

«Красное и черное»
*Г-жа де Реналь — Н. Бондарчук*

«Красное и черное»,
*Епископ Безансонский — Л. Оболенский*



**«Красное и черное»,**
*Г-жа де Реналь — Н. Бондарчук, Жюльен Сорель — Н. Еременко*



**«Красное и черное»,**
*Матильда де Ла Моль — Н. Белохвостикова*

«Красное и черное»
*Кадр из фильма*

---

«Красное и черное»
*Матильда де Ла Моль — Н. Белохвостикова, Жюльен Сорель — Н. Еременко*